منشورات جماعة علم النفس التكاملي
المنشأة برعاية المغفور لها الأميرة شيوه كار

الأسس النفسية للإبداع الفني
في الشعر خاصة

تأليف

مصطفى سويف

ماجستير في الآداب
جامعة فؤاد الأول

مقدمة بقلم الدكتور يوسف مراد
أستاذ علم النفس بجامعة فؤاد الأول



ملتزم الطبع والنشر
دار المعارف بمصر
١٩٥١

الأسس النفسية للإبداع الفني

في الشعر خاصة

منشورات جماعة علم النفس التكاملى
المنشأة برعاية المغفور لها الأميرة شيوه كار

الأسس النفسية للإبداع الفنى
فى الشعر خاصة

تأليف

مصطفى سويف
ماجستير فى الآداب
جامعة فؤاد الأول

مقدمة بقلم الدكتور يوسف مراد
أستاذ علم النفس بجامعة فؤاد الأول



ملتزم الطبع والنشر
دار المعارف بمصر
١٩٥١

مقدمة

بقلم
الدكتور يوسف مراد
أستاذ علم النفس بجامعة فؤاد الأول

من الاتفاقات الغريبة التى تسترعى نظر مؤرخ العلوم الإنسانية أن تكون الأحكام الجمالية من الموضوعات الأولى التى تناولها التجريب فى العهد الأول من نشأة علم النفس التجريبى . فقبل أن ينشىء ڤنت Wundt أول معمل سيكولوچى فى ليبزج سنة ١٨٧٩ كان فخنر Fechner قد بدأ بحوثه فى صلة التنبيه بالإحساس ونشر فى سنة ١٨٦٠ كتابه فى السيكوفيزيقا ، ثم وجه اهتمامه نحو دراسة الأحكام القيمية التى يصدرها الشخص عندما تقدم له أشكال هندسية مختلفة للتعبير عن تأثيرها السار أو المكدر أو بعبارة أدق للتعبير عن تأثيرها الجمالى . وبهذه المحاولات الأولى يكون فخنر قد وضع أساس علم الجمال التجريبى .وقد نشر نتائج تجاربه فى سنة ١٨٧١ وفى سنة ١٨٧٦ .

وكانت محاولة جريئة إذ كان علم الجمال يعد من العلوم الفلسفية ، وكانت النزعة السائدة فى دراسته استخدام القياس أى البدء من مبادئ عامة واستنباط ما تتضمنه هذه المبادئ من نتائج ، ولكن فخنر كان يعتقد بحق أن التأملات الفلسفية يجب أن تستند فى بادئ الأمر إلى ما يقدمه لنا الواقع من معلومات ثابتة ، ولا بد من الاعتماد على المنهج العلمى للحصول على هذه المعلومات وإن كانت تبدو لأول وهلة ضئيلة متواضعة . والاعتماد على الاستقراء لدراسة الأحكام الجمالية يقتضى أن يبدأ الباحث بدراسة الأذواق والاختيارات الفردية فى مواقف تجريبية بسيطة لا تضم إلا عدداً قليلا من العوامل وذلك لتحقيق الدقة التى يتطلبها المنهج التجريبى ولتيسير استنتاج النتائج من مقدمات واضحة محدودة المعالم .

وقد وقف ڤنت بعد ذلك هذا الموقف عينه فى اختيار الموضوعات التى تخضع أكثر من غيرها للبحث التجريبى ، وربما كان يظن أنه من المحال أن يتناول التجريب جميع المظاهر النفسية وخاصة العمليات العقلية العليا من تخيل وتفكير . غير أن دراسات علماء النفس لم تقف عند حد دراسة الإحساس والإدراك بل تناولت تدريجاً جميع ضروب النشاط النفسى حتى تلك التى تبدو مستعصية حتى على محاولة وصفها وتحليلها كعملية الإبداع مثلا سواء فى العلم أو فى الفنون الجميلة ، وخاصة عندما تمر هذه العملية بهذه المرحلة الغامضة أو بهذه اللحظة الخاطفة التى تسمى بالإلهام .

* * *

ولا تقتصر صعوبة دراسة الإبداع الفنى على تفسير الإلهام ، بل ليس الإلهام هو المشكلة الأولى ، إنما لب المشكلة يقوم فى الكشف عن طبيعة الواقع الجمالى وإن كان الواقع الجمالى لا يدرك أو بعبارة أصح لا يعانى إلا فى هذه اللحظة الخاطفة التى تسمى بالإلهام والتى يقف دونها التعبير العادى عاجزاً كل العجز .

إننا نؤثر أن نتحدث عن الخبرة الجمالية قبل أن نصفها بأنها إحساس أو تأثر أو تعبير . فقد تكون كل ذلك ولكنها شىء آخر أيضاً . ليست الخبرة الجمالية ذاتية بحتة ، إنها لا ترجع فقط إلى ما تنفعل به النفس فهى ليست فى جوهرها إحساساً بالسار أو بالمكدر ، باللذة أو بالألم ، وإن كانت الخبرة الجمالية مجسمة فيما يعترى النفس من حركات وانفعالات ، كما أنها ليست فى جوهرها إشارة إلى الموضوع الحسى الخارجى ، ولا تمثيلا له ، ليست ضرباً من التصور الذهنى ولا تعبيراً عن أمر موضوعى ، أى أنها لا تنتمى إلى الواقع العلمى كما يصوغه العقل وإن كانت تلجأ إلى بعض الوسائل التعبيرية التى يستخدمها العلم من أصوات وأشكال . إن مجال الخبرة الجمالية إذن ليس المجال الذاتى البحت ولا المجال الموضوعى البحت ، مجالها بينهما وإن كان يضمهما بشكل من الأشكال . ولدينا فى موقف الفنان المبدع إزاء أثره أقوى دليل على ما نذهب إليه إذ أن موقف الفنان الحق يتضمن دائماً عدم الرضا عن عمله ، لأن الفن الحق ليس تقليداً ولا تركيباً سواء اعتبرناه من الوجهة الذاتية تقليداً لما شعرت به ذات الفنان من قبل أو من الوجهة الموضوعية تمثيلا أو محاكاة

لما تقدمه الطبيعة . ماذا عساها إذن أن تكون الخبرة الجمالية إن لم تكن تعبيراً عن ذات الفنان ولا تعبيراً عن العالم الخارجى المحسوس؟ من الواضح أن منطق العقل يرفض أن يسلم بوجود أمر ثالث لا يكون هذا ولا ذاك ، والواقع أن موقفنا هنا متناقض والسبيل إلى حله يبدو مغلقاً إذ تعلمنا أن نقابل دائماً بين الذاتى والموضوعى ، بين الداخلى والخارجى ، والموقف الوسط قد يقفه الرياضى وعندئذ يجدر بنا أن نصف هذا الموقف بأنه تصور ذهنى مجرد ولا ينطبق عليه شىء بعينه . وهل يكفى للتخلص من هذا التناقض أن نقول إن لغة العقل لا تفهم لغة العواطف وإن منطق العواطف لا يتحرج من قبول التناقض بل إنه يذهب إلى القول بأن التناقض هو قانون الحياة العاطفية . إن اللجوء إلى منطق العاطفة لا يحل المشكلة بل يزيدها غموضاً إلا إذا حكمنا على على أنفسنا بالصمت المطلق .

أعتقد أن أحداً لا يعترض على قولنا بأن الفن ليس فى جوهره تعبيراً أو وصفاً كما أنه ليس خلقاً بحتاً . إن الفن فى جوهره خبرة من نوع خاص ليست بالحسية الذاتية ولا بالعقلية الموضوعية ، هو خبرة جمالية ، ولا يمكن فهم حقيقة الفن إن لم تفهم طبيعة الخبرة الجمالية . أما الوصف أو التعبير أو التمثيل أو التجسيم فهى ليست إلا وسائل فى خدمة مضمون الخبرة الجمالية ، وهذه الوسائل بشهادة الفنان نفسه عاجزة عن أن تقتنص فى شبكتها مهما ضاقت حلقاتها كنه هذه البارقة السريعة التى تهز على لطافتها نفس الفنان كما تهز على السواء نفس المتذوق . إننا بهذا الكلام نكاد نقضى على محاولتنا تعريف الخبرة الجمالية ، إذ لا بد من أن نلجأ إلى الوسائل نفسها التى يستخدمها الفنان للتعبير عن خبرته الجمالية . ولكن رغم ذلك سنحاول الاقتراب قدر الإمكان من طبيعتهـــا الأولى أى قبل أن تصاغ فى الأساليب التعبيرية .

يبدو لنا أن أحسن ما توصف به الخبرة الجمالية هو أنها ولادة جديدة ، تتجدد مع كل خبرة جمالية جديدة ، هى نشوة لحظية فورية تغمرنا بعد أن نكون قد قطعنا الصلة بين اللحظة الراهنة وبين الماضى ، بل لا تتحقق إلا إذا أنكرنا الماضى لكى نستسلم لهذا الانجذاب الذى نلمح من خلاله المطلق واللامتناهى. ولكن الخبرة الجمالية تكشف لنا أيضا ذاتنا عارية أى بكل ثرائها

الحق . ولكن بزوال هذا الكشف المطلق الذى تتضمنه كل خبرة جمالية أى بعد أن يعود إلينا الماضى مع ما يحمله من صور جامدة وما يبعثه من عادات وحركات آلية ، نشعر كأننا فقدنا ذاتنا الحقة . هل معنى هذا أن الخبرة الجمالية تنقص وتتضاءل بقدر ما تزداد وتقوى تجاربنا السابقة ؟ كلا طبعاً ولكن ما نريد أن نقوله هو أن هناك من الماضى ما هو دائماً فى الحاضر ولذلك يمكن أن نقرر أننا لا نفوز بالنشوة الجمالية إلا بقدر ما اكتسبنا من خبرات ماضية ولكن بعد امحاء هذه الخبرات من ذاكرتنا أى بعد أن تكون قد تحولت إلى جزء منا غير متميز عنا ، أى بقدر ما تكون قد أصبحت نحن لا لنا ولا منا . وذلك هو الشرط الأساسى للإبداع الفنى وللتذوق الفنى على حد سواء .

وثمة نتيجة أخرى نريد الإشارة إليها وهى أن القدرة على التذوق الجمالى بل على الإبداع الفنى كامنة فى كل شخص وقابلة للنمو . كل خبرة جمالية ، مهيأة لخبرة جديدة ، أى كل كشف جديد هو تمهيد لكشف آخر . وهكذا فى حركة تصاعدية ولكن بشرط أن تؤدى كل خبرة جمالية إلى محاولة التعبير عنها ، أى بشرط أن نحاول صياغتها بما لدينا من وسائل التعبير ، وهنا تحدث الأزمة التى أشرنا إليها سابقاً أى هنا ترتد الحركة الوثابة التى كانت تحمل على قمة موجتها العليا بارقة الإلهام ، ترتد إلى الوراء فيشعر المبدع كما يشعر المتذوق بالخيبة وعدم الرضا ، ولكن هذا الارتداد ليس إلا تهيئة لوثبة جديدة أكثر ثراء ومدى من الوثبة السابقة . وفى هذا المجال أيضاً تطبيق لما سميناه بالوظيفة الدائرية اللولبية التى حاولنا تطبيقها فى مجالات النشاط السيكولوجى المختلفة[1].

إن جوهر الخبرة الجمالية هو إذن هذا الكشف السريع لجوهر الوجود قبل أن تمزقه الحواس وتشتته ، وقبل أن يحبسه العقل فى العلاقات المنطقية ، وقبل أن يضمه فى التركيبات العلمية . ولهذا السبب يكون الفن فى آن واحد علماً وتحريراً من كل نظام علمى ، هو شعاع من نور وفى آن واحد نار محرقة ، لأنه بالقياس إلى المعرفة الحسية كما بالقياس إلى المعرفة العلمية المتجمدة

(١) راجع كتابنا : مبادىء علم النفس العام ، ص٢٥٩ وكذلك مقالنا عن المنهج التكاملى فى العدد الثالث من السنة الأولى فى مجلة علم النفس (فبراير ١٩٤٦)

فى منطوقاتها المنطقية ، تحرير وتطهير .

يبدو مما سبق أننا فصلنا بين الفن وبين العلم وجعلنا كلا منهما على طرفى نقيض، كمن يصفون الفن أحياناً بأنه « أنا » مشيرين إلى صفته الذاتية ويصفون العلم بأنه « نحن » مشيرين إلى صفته الموضوعية . الواقع أنه لا يوجد فرق بين الفن وبين العلم كما لا يوجد فرق بينهما وبين النشاط العملى اليومى من حيث أن كلا من هذه الضروب الثلاثة للنشاط يجتاز مرحلة كشف وإبداع ، ففى كل سعى سواء أكان عملياً أم فنياً أم علمياً ، من حيث هو سعى ونشاط ومحاولة للتغلب ، على ما يعترضه من عقبات ، خبرة تنطوى على كشف وإبداع .

وإذا نظرنا إلى النشاط العملى ألفيناه يدور حول الأنا ، وإذا ابتعد عنه فيكون إلى حين ثم يرتد إلى الأنا من جديد . أما النشاط العلمى والنشاط الفنى فيمثلان حركتين متوازيتين غير أن الأول يسير من الأنا إلى النحن والثانى من النحن إلى الأنا ، أى أن النشاط العلمى فى مختلف ميادين البحث والمعرفة بمثابة أشعة تقترب بعضها من بعض ، غير أنها لن تلتقى إلا فى اللامتناهى ، فى حين أن الفن بمثابة أشعة تنبعث من هذا اللامتناهى وتشع فى جميع الجهات وكل شعاع من هذه الأشعة يحمل إلى كل نفس يجذبها الجمال صدى الكل والمطلق .

* * *

إن هذه اللمحة السريعة فى عالم الفن والجمال ليس الغرض منها سوى الإشارة إلى الصعوبات الضخمة التى تعترض الباحث الذى يحاول إماطة اللثام عن سر الإبداع الفنى . غير أن الصعوبات مهما عظمت لم تكن لتثنى عزيمة الباحث المخلص الذى يتسلح بمنهج سديد متكامل يتسع بحيث لا يدع أى عنصر من عناصر هذا الموضوع العسير يفلت من شبكته . وهذه المحاولة المخلصة قد قام بها بتوفيق عظيم تلميذى وصديقى الأستاذ مصطفى سويف صاحب هذا الكتاب الذى يسرنى كل السرور أن أقدمه إلى قراء العربية ، وأود أن أقرر أن المؤلف قد أعد نفسه أحسن إعداد للقيام بهذا البحث إذ أنه جمع بين ثقافة فلسفية عميقة وثقافة أدبية اجتماعية واسعة ، هذا فضلا عما يمتاز به أسلوبه الفكرى من نظام ووضوح وتدقيق ، كل ذلك

فى ضوء منهج تجريبى موجَّه . ولا يلبث قارئ هذا الكتاب طويلا حتى يدرك مدى المجهود العظيم الذى بذله المؤلف فى الاطلاع والتأمل والبحث عن أكثر الوسائل ملاءمة لدراسة موضوعه على أسس متينة ولتوجيهه فى طريق خصب مجد . وحسبى أن أشير هنا بإيجاز إلى ما يمتاز به هذا المجهود العلمى والفلسفى من خصائص هامة ، تاركاً للقارئ أن يطلع بنفسه على كل ما يحويه الكتاب من معان جديدة ونتائج نيرة جديرة بأن تعد بحق من أعظم المساهمات العلمية فى ميدان البحوث السيكولوچية الحديثة .

إن الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية لا يقل أهمية عن العلم أو عن اللغة فى تحقيق التكامل النفسى الاجتماعى ،وذلك على الرغم مما تصطبغ به الآثار الفنية من صبغة فردية ذاتية .

وهذا ما يؤمن به الأستاذ سويف ،وقد حاول خلال بحثه أن يبرز أثر العامل الاجتماعى فى تكوين الإطار الذى يضم نشاط العبقرى ويوجهه ،وفى إحداث الصراع النفسى الذى سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفنى .

وقد ظل الإبداع وخاصة ما يتخلله من إلهامات من المسائل الغامضة المستعصية على البحث التجريبى . وكان التفسير الشائع للإلهام يرجعه إلى عمليات لاشعورية تستمد دوافعها من عالم الغرائز . ولكن المؤلف أدرك نقص هذا التفسير ، وحاول أن يعلل الإبداع تعليلا علمياً باستخدام الاستخبارات التى أرسلها إلى مجموعة من الشعراء فى مصر والأقطار العربية طالباً منهم أن يجيبوا عن أسئلة معينة وأن يضعوا تجاربهم النفسية فى أثناء إنشاء القصيدة . ولم يكتف المؤلف بهذا الاستخبار التحريرى بل اتصل شخصياً ببعض الشعراء وطلب الاطلاع على مسودات قصائدهم وقام بتحليل هذه المسودات ليكشف كيف تتم عملية الإبداع .

وإنى أعتقد أن التحليل الدقيق الذى يقدمه لنا المؤلف للوثبات التى تتم بفضلها عملية الإبداع فى الشعر قلما نجده بهذا التوسع وبهذا العمق فيما كتب حتى اليوم فى طبيعة الشعر وفى عبقرية الشاعر ،ولا شك فى أن هذا الكتاب سيسترعى اهتمام رجال الأدب ورجال النقد الأدبى بقدر ما سيسترعى اهتمام علماء النفس وعلماء الاجتماع والفلاسفة ، كما أننا لا نشك أنه سيفوز بتقدير الجميع بل بإعجابهم .

ويسرنى أن أكرر هنا تهنئتى الخالصة للمؤلف بعد أن هنأته كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول عندما منحته درجة الماجستير فى الآداب بمرتبة ممتاز وخصت كتابه بالجائزة التى كانت قد أنشأتها المغفور لها الأميرة شيوه كار لأحسن بحث فى علم النفس يقدم لكلية الآداب .

إن هذا الكتاب يعد فاتحة موفقة لحياة علمية خصبة ، والأستاذ مصطفى سويف جدير بأن يحقق الآمال العظام التى يعقدها عليه لا أساتذته فحسب بل أيضاً تلامذته المعجبون به وذلك بعد انضمامه إلى هيئة التدريس بجامعة فؤاد الأول .

القاهرة فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٩٥٠

يوسف مراد

تصدير

لولا أساتذتى وأصدقائى لما قدر لهذا البحث أن يتم ، أو بالأحرى لما قدر له أن يتم على هذه الصورة ، فقد ألهمنى أساتذتى أصول تفكيرى ، وأتاح لى الأصدقاء أن أنمى هذا التفكير وأن أمضى معه حتى يتبلور فى جوانبه المختلفة . ولذلك أشعر أصدق الشعور أن البحث لم يكن وليد اجتهادى أنا وحدى ، فما كان باستطاعتى أن أخلق أفكارى خلقاً على غير مثال ، وحتى لو انى استطعت ذلك واستطعت أن أتحمس لهذه الأفكار ، فكيف لى بمواصلة حماسى وأنا لا أسمع له أصداء فى نفوس الآخرين .

أما أولئك الشعراء الذين قدموا أنفسهم وتجاربهم مادة للبحث العلمى ، مع ما قد يبدو فى هذا البحث من قسوة تحتمها النظرة الموضوعية ، فإن شجاعتهم وتضحيتهم لأكرم على نفسى وعلى العلم من أن تقابل بالحمد أو بالثناء . وماذا أستطيع أن أقول فى شاعر أقصد إليه فألقاه موزع الفكر فى بعض الأمور العملية ، فأتركه على أن أعود إليه فى فرصة أخرى فإذا بى أفاجأ بإجابته عن « الاستخبار » فى إحدى الجرائد اليومية . وماذا أقول فى شاعر يفسح لى صدره مرة ومرتين وثلاث مرات ليقوم على مشهد منى بعمل شاق على نفسه المرهفة التى تتصيد التجارب العابرة لتصوغ منها العمائر الشامخة وما تكاد تفرغ من واحدة حتى تنتقل إلى سواها لأن الإلهام ومضة لا تكاد تشتعل حتى تنطفىء ، ماذا أقول فى هذا الشاعر وهو يقبل أن يعود إلى النظر فى تجارب قديمة عبرها وانتهى منها ثم هو يحاول أن يدقق النظر فيها ليكشف لى بعض دقائقها ، وما على إلا أن أسأل ، وما عليه إلا أن يجيب . وصديقى الشاعر الذى أتانى ذات مساء يشكو والمرارة ملء نفسه ، يقول لقد عقدت العزم على أن أقتنص أول بادرة للإلهام فأظفر بالنظر فيها وتعرّف بعض أوصافها لأنقلها إليك ، ولكن مضى أسبوعان ولا شىء يأتينى ، فاعفنى لقد سئمت ، وأصبحت فى ذعر من أن يكون هذا آخر عهدى بالشعر ،

ثم إذا به يأتى إلى ذات مساء وهو يقول لقد وافانى الشعر منذ يومين وإليك مسودات القصيدة ، وإنى لأذكر من تجربة الإبداع كذا وكذا . وشعراء سوريا ولبنان والعراق ، الشاعر الذى لم أكتب إليه لأن حماسى للبحث ملك على مشاعرى فحجب عنى بعض مصادره ، فإذا هو يكتب إلى ، والشاعر الشيخ الذى يتحمس للبحث ولهذا الباحث الذى يقوم به فى مقتبل العمر فيرسل الإجابة مشفوعة بدعاء أبوى أن يكتب له التوفيق ، وغير هذا وذاك شعراء آخرون لهم من المآثر ما لا أستطيع الإحاطة به .

إن الديون التى أحملها فى عنقى لا يوفيها شكرى ، وما قصدت بالشكر إلا الاعتراف لأصحابها بالفضل .

على أن أعظم الديون دين الأساتذة ، فمعظم ما فى المريد من صنع أساتذته وإنى لأعمم هذا الاسم على كل من قرأت له مرجعاً وأفدت منه بخاطر ، فأما الأستاذ الذى اتصلت به أعمق اتصال ، وارتبطت به أوثق ارتباط ، هذا الأستاذ الذى تعهدنى بالحب والتشجيع فى كل ما أقوم به ، فى بحوثى العلمية وفى مقالاتى الاجتماعية وفى خواطرى وأفكارى التى لم أنشرها ، وفى آمالى ومثلى العليا ، هذا الأستاذ الكبير فى صمته وتواضعه ، الأستاذ الدكتور يوسف مراد ، فإنى لأدين له بالكثير ، وأرجو أن أكون التلميذ الذى استطاع أن بفهم دروسه فى التكامل والحـــرية .

القاهرة فى ٧ يناير سنة ١٩٥١

م . س .

فهرس الكتاب

صفحة

مقدمة بقلم الدكتور يوسف مراد ‏ ‏ ‏ ه — ك

تصدير ‏ ‏ ‏ ل — م

تمهيد ‏ ‏ ‏ ١

١ — المبررات العامة للبحث ٢ — ميدان البحث . ٣ — موضوع البحث . ٤ — موضع البحث .

الباب الأول

فى الفن والحياة والعلم

الفصل الأول

فى الصلة بين الفن والحياة ‏ ‏ ‏ ٢٩

١ — آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع . ٢ — الاستشهاد بالتاريخ لإثبات صحة القول بهذه الصلة . ٣ — رأينا فى مصدر هذه الصلة .

الفصل الثانى

فى المنهج التجريبى ‏ ‏ ‏ ٥٣

١ — الطابع العام للأبحاث السيكولوجية فى القرن الماضى ، وأثره فى تقويم المنهج التجريبى وفى تقويم علم النفس عامة . ٢ — المنهج التجريبى الموجه على أساس فلسفة تكاملية دينامية .

الفصل الثالث

فى مناهج الباحثين فى مشكلة الإبداع الفنى ‏ ‏ ‏ ٦٨

١ — فرويد والفرويديون ويونج . ٢ — دى لاكروا . ٣ — ريدلى

صفحة

٤ ــ ألفرد بينيه .
تلخيص .

الباب الثانى
محاولة لتفسير ديناميات الإبداع فى الشعر
على أساس المنهج التجريبى الموجه

مقدمة . ١٠٥

الفصل الأول
العبقرية ١٠٩

١ ــ مسلَّمة عامة . ٢ ــ قيمة هذه المسلَّمة . ٣ ــ الشرط الأول لقيام الشاعر . ٤ ــ الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى . ٥ ــ فرض نحن . ٦ ــ منشأ العبقرية . ٧ ــ الحواجز والمسالك فى حالة النحن . ٨ ــ رأى كرتشمر . ٩ ــ التحقيق التجريبى ١٠ ــ الأساس الدينامى للنحن . ١١ ــ تلخيص .

الفصل الثانى
الشاعر ١٤٥

١ ــ السبب النوعى لعبقرية الشاعر . ٢ ــ الإطار كعامل منظم . ٣ ــ تأثير الإطار فى مضمونه . ٤ ــ الإطار والتذوق . ٥ ــ خصائص الإطار . ٦ ــ الإطار كعامل نوعى . ٧ ــ التحقيق التجريبى ٨ ــ تلخيص .

الفصل الثالث
عملية الإبداع ١٧١

مقدمة .
١ ــ مشكلة الإلهام . ٢ ــ التسامى الفرويدى . ٣ ــ الإسقاط عند يونج . ٤ ــ رأى برجسون . ٥ ــ الاستخبار وإجابات الشعراء ٦ ــ تحليل الإجابات . ٧ ــ تحليل المسودات .

صفحة

الفصل الرابع

تخطيط عام لتفسير عملية الإبداع

على أسس دينامية ٢٥٨

١ ــ التجربة الخصبة . ٢ ــ لقاء التجربتين . ٣ ــ الخصائص الفراسية . ٤ ــ خطوات الإبداع . ٥ ــ مشهد الشاعر . ٦ ــ الحواجز أو قيود الإبداع . ٧ ــ النهاية . ٨ ــ تلخيص .

الفصل الخامس

في الإبداع الفني والمجتمع ٢٨٦

١ ــ من هو الشاعر . ٢ ــ الشعر والشاعر والمجتمع .

المراجع . ٣٢٠

تلخيص عام باللغة الإنجليزية ٣٢٨

تمهيد

المبررات العامة للبحث — ميدان البحث — موضوع البحث — موضع البحث .

١ — تجتاز الحضارة فى صورتها الحالية محنة قاسية ، تشبه تلك المحن التى اجتازتها فى بلاد الإغريق فى القرن الثالث ق . م ، وفى الجزيرة العربية فى القرن السادس الميلادى ، وفى أوربا فى القرن الخامس عشر . ووجه الشبه بينها هو هذا التداعى الذى يصيب لوناً من ألوان الحياة اعتاده الناس وألفوا العمل والإدراك من خلاله ، وهذا البزوغ للون جديد لا يكاد الناس يعلمون من أمره شيئاً . وهناك وجه شبه آخر ربما كان أشد خفاء من الأول ، ألا وهو اتجاه الناس نحو هذه المحن ، وموقفهم منها ؛ فهم منقسمون فيما بينهم إلى فريقين متباينين ، فريق يرون القديم ينهار ولا يرون الجديد ينشأ جنباً لجنب مع زوال القديم ، وفريق يرون هذا الانهيار ولكنهم يرون كذلك كيف تنساب بعض أجزاء القديم فى الجديد وتساهم فى بنائه .

ويجب الاعتراف مع أصحاب الفريق الأول بأن التكامل الاجتماعى مهدد فى الآونة الحاضرة ، ويظهر أثر ذلك بوضوح فى حياة المجتمعات والأفراد على السواء ؛ فى حياة المجتمعات نستطيع أن نلمس ذلك فى كثرة الثورات والأزمات الاجتماعية عامة والاقتصادية خاصة[١] ، وفى الحروب وفى هذا التقلقل السياسى الذى يلى الحروب والذى من شأنه أن يمهد لحروب أخرى ، فهذه جميعاً دلائل الاضطراب وعدم توافر الاتزان الاجتماعى . ويظهر هذا الاضطراب لدى الأفراد فيصيبهم بما يشبه الحصر[٢] ، فيتوقفون

---

(١) فى الفترة التى يعد فيها الباحث هذا الكتاب للمطبعة ، تتواتر الأنباء بظهور أعراض أزمة اقتصادية خطيرة فى الأرجنتين وفى بلجيكا والولايات المتحدة الأمريكية .

(٢) anxiety, anxiété.

عن الفعل وقد اختل أمامهم ميزان القيم[١] ، وأصبحوا فريسة لصراع حاد بين قوى فى المجال[٢] متنافرة ؛ ومع أن التباين بين قوى المجال شرط لا بد منه لاندفاع الفرد إلى الفعل[٣] ، من حيث أن كل فعل مدفوع باختلال الاتزان[٤] ، فإن هذا التباين ينبغى له أن يظل داخل إطار معين من التآزر[٥] كيما تتجه القوى فى اتجاه واحد يجمع بينها ، ويكون المحصلة[٦] التى تعين للسلوك طريقه . أما وقد انحطم هذا الإطار وتشتتت القوى فقد شل الفرد عن الفعل ، وانقطعت به السبل عن المضى فى أى اتجاه ، وبذلك أصبح الطراز السائد الآن هو طراز هاملت الذى استوت أمامه القيم ، لأن قوى المجال فقدت ما بينها من صلات التأثر والتأثير ، فإذا بالأنا يقف منفرداً أو منعزلا ، ليس هناك ما يدفعه أو يجذبه ، وإنا لنشهد ذلك بوضوح فى فئة المثقفين على وجه الخصوص[٧] .

تلك المظاهر وقد أوردناها مبسطة وموجزة ، هى مظاهر الانهيار العام فى نظر البعض ممن يندرجون ضمن صفوف الفريق الأول . أما أصحاب الفريق الآخر فهم لا يرضون بهذا الرأى ، وإن كانوا يقرون بوجود هذه المظاهر . والشىء الذى لا شك فيه أن وجهة النظر تساهم إلى حد ما فى صبغ الوقائع بلون وجودها ؛ ومن هنا يبدو أن القول بانهيار عام للحضارة يوشك أن يكون أسطورياً ، وهو نفسه وجه من أوجه التشاؤم التى تسود فى الأزمات الحضارية . ويروى التاريخ أن الإغريق كانوا يرون ظهور

---

(١) values, valeurs.

(٢) field, champ

(٣) action

(٤) equilibrium, équilibre

(٥) coordination

(٦) résultant, résultante.

(٧) تعبر قصة الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر J.P. Sartre المسماة "L'Age de Raison" عن هذه الظاهرة بكل وضوح ، ويتبلور هذا التعبير فى شخصية ماتيو بوجه خاص. ومن الجدير بالذكر أن فلسفة سارتر الوجودية تعبر عن هذا الموقف تعبيراً صارخاً على نحو ما سنبين فى الصفحات التالية .

الإمبراطورية الرومانية كارثة على الإنسانية ، وأن الفرس كانوا يرون ظهور الحضارة الإسلامية كارثة على الإنسانية أيضاً ، ولا يزال يوجد فى أيامنا أساتذة فى الجامعات ينعون حضارة العصور الوسطى لما يرون فيها من بساطة وهدوء قضت عليهما الحضارة الحديثة بالعلم والآلة .

لكن ما هى الحضارة(١) ؟ يجيب جروفز E. R. Groves ومور H. E. Moore بأنها مجموعة الآلات الذهنية والمادية التى يستخدمها جمع من الأشخاص فى كفاحهم لإشباع(٢) حاجات الحياة(٣) ، أو بعبارة أخرى إنها مجموع مظاهر عملية التكيف(٤) التى تقوم بها جماعة من الناس فى كفاحها لحفظ البقاء .

ويمكن الأخذ بهذا التعريف ، دون ما حاجة إلى تشتيت الحديث فى مناقشة اشبنجلر O. Spengler تفرقته بين الحضارة والمدنية(٥) ، فإن هذه التفرقة نفسها لا تمس فكرة التكيف الاجتماعى التى يبرزها التعريف السابق ، بقدر ما تمس الوسائل التى يتم بها هذا التكيف ؛ فهى التقاليد النبيلة فى الحضارة وهى المال فى المدنية ، وهى القدرة على أن يحيا الإنسان الفن والدين والتقاليد والحياة الاجتماعية بصورها جميعاً دون أن « يعرفها » معرفة عقلية تتيح له أن يناقشها ويتأملها ويتناولها بالقليل من الإيمان والكثير من الشك والارتياب ، هى هذه القدرة على أن يحيا الإنسان حياته فى عماء فى حالة الحضارة ، أما فى المدنية فهناك العجز عن أن يمارس الإنسان هذه الحياة فى صمت وطمأنينة ، إنما يحيا الإنسان حياة يسودها العقل ، فهو يراها بمنظار العقل ويحكم عليها بمعايير عقلية أو نفعية ، فتفقد أخلاقياته أسسها الغرزية الثابتة العميقة ، وتصبح انعكاساً للمعرفة عن الحياة لا انعكاساً للحياة نفسها . ويستطرد اشبنجلر فى هذه التفرقة ، فى أكثر من موضع من كتابه المسمى

---

(١) culture

(٢) satisfaction

(٣) "An Introduction to Sociology", by E.R. Groves & H.E. Moore, New York, 1941; Longmans.

(٤) adjustment

(٥) civilization

« The Decline of The West »(١)، وسواء أكانت تفرقته صحيحة أم زائفة فالشيء الذى لا شك فيه أنه لا يعارض الربط بين الحضارة أو المدنية من ناحية وبين عملية التكيف الاجتماعى من حيث إنها المضمون النفسى لكل منهما . وهذا ما نريد الحديث عنه فى شىء من الوضوح .

من الجلى أن أوجه الشبه بين الأحياء متعددة ، والكتب المدرسية لا تألو جهداً فى إحصاء هذه الأوجه جميعاً ، غير أن الوجه الجوهرى بلا ريب والذى يكاد يتركز فيه معنى الحياة(٢) هو محاولة الكائن الحى التكيف مع بيئته(٣) . وإذا كانت هذه العملية تبدو لدى الإنسان أكثر تعقيداً منها لدى سائر الكائنات الحية ، فمرجع ذلك إلى ما يمكن أن نسميه بالوراثة الاجتماعية ، ونعنى به حفظ نتائج التجربة ، وتناقلها بين الأجيال المتتابعة ، مما مكن من تشييد الحضارة بوجهيها ، المادى ويتجلى فى الآلة، والروحى ويتجلى فى البناء الفكرى بعناصره المختلفة من علم وفن وفلسفة ونظم سياسية ودينية وتربوية وما إليها . وما دامت الحضارة هى توجيه هذا التكيف من جهة وهى نتيجته من جهة أخرى ، فالقول بأن حضارتنا الحديثة قد أصابها بعض الاختلال ، مما أدى إلى انهيار بعض القيم من حيث إن القيم هى مظاهر الصلة بين الأنا وعناصر البيئة ، هذا القول لا يعنى أكثر من أن عملية التكيف التى كانت قد اختطت لنفسها طرقاً معينة هى بسبيل تغيير هذه الطرق .

فنحن نمضى الآن نحو تكيف جديد . والواقع أننا نواجه المواقف

---

(١) "The Decline of The West", O. Spengler; London, G.A. & Unwin; 1926. 1st. vol.; p. 31, 34, 35, 106, 107, 353-355.

ويلاحظ أن تفكير اشبنجلر يسوده غموض صوفى ، وهو أقرب إلى التفكير الوثاب منه إلى التفكير المدقق . والفكرة الموجهة له فى هذا الكتاب ، وهو أهم مؤلفاته جميعاً ، هى أن الحضارات التى توالت على الإنسانية فى تاريخها إن هى إلا أشكال من الحياة قد انطوت على نفسها واستغلق كل منها على أفهام أبناء الحضارات الأخرى جميعاً . فهى بذلك أشبه بدوائر مغلقة ، وهى من ناحية أخرى شبيهة بالكائن الحى ، إذ تولد ثم تدرج فى الطفولة والشباب ثم تعتريها الشيخوخة وينتهى أمرها إلى الموت . ومما هو جدير بالذكر أن آراء هذا المفكر تعتبر من الأسس الهامة للفلسفة الفاشية .

(٢) "The Story of Science", D. Dietz; London 1932, G.A. & Uniwn, 286-294.

(٣) environment, milieu.

الجديدة فى معظم لحظات الحياة ، فلا تسعفنا عاداتنا[١] الفكرية ولا الحركية ، ومن ثم نضطر إلى أن نخطو خطوات جديدة فى سبل مجهولة . يحدث هذا فى سلوك الأفراد كما يحدث فى سلوك المجتمعات ؛ غير أنه يحدث بدرجات متفاوتة ، فيشمل أحياناً معظم عناصر المجال ويشمل أحياناً أقلها . ولكى تلمس الفرق بين هذين الموقفين تصور مثلا شاباً مصرياً اضطرته بعض الظروف إلى أن يحيا بعض عمره بين قبائل الكبسجيس[٢] ، عندئذ يلزمه أن يتكيف مع البيئة تكيفاً يقتضيه التغيير فى معظم عناصر المجال النفسى ، وعلى العكس من ذلك لو أن هذا الشاب كان قاهرياً واضطر إلى أن يقيم فى الإسكندرية ، فلن يكلفه ذلك سوى تغيير طفيف نسبياً ؛ كذلك المجتمع ، ينتقل فى الزمان كما ينتقل الفرد فى المكان ، فهو يتغير وتغيره مطرد لا ينقطع ، وقد يصل به هذا التغير بين الحين والحين إلى درجة تضطره إلى إحداث انقلاب فى عناصر المجال جميعاً ، أعنى المجال الخارجى والداخلى على السواء ، فأما المجال الخارجى فيتجلى فى صلته بالطبيعة والآلة ، وأما الداخلى ففى تنظيم العلاقات بين الأفراد من ناحية وفى نوع البنايات الروحية السائدة من ناحية أخرى . وهذا التغير الخطير هو الذى يحدث الآن للمجتمعات المشاركة فى الحضارة الحديثة .

ولنمض قليلا فى هذه المقارنة بين تكيف الأفراد وتكيف المجتمعات ، فإنها ما تزال مثمرة وبعيدة عن المغالاة التى تورث الزلل . يأبى كثير من الأفراد الاعتراف بالواقع ، والعمل على التكيف معه وقد تغير من بعض أوجهه ، ويفضلون الفشل والتقهقر[٣] إلى مرتبة الاجترار حيث يعيشون مع شبح عالمهم الزائل الذى لم يعد له وجود إلا فى أحلام يقظتهم[٤] . وكذلك فى فترات الانتقال الاجتماعى ينقسم المجتمع إلى فريقين ، فريق يضم الفاشلين الذين لا يريدون الاعتراف بالواقع[٥] ويبذلون أعظم الجهد للتشبث بالماضى ،

---

(١) habits, habitudes

(٢) قبائل بدائية تعيش فى كينيا ، وقد اتخذ منها الدكتور برستيانى J.G. Peristiany مادة لبحثه الموسوم "The Social Institutions of The Kipsigis"

(٣) regression

(٤) day-dreams, rêveries

(٥) reality, réalité

وبما فى الحاضر من هذا الماضى ، وفريق يمضون قدماً مع التطور[١] ، محاولين أن يغيروا من وسائل تكيفهم القديمة كيما تلائم الجديد ، وبذلك يصبحون هم أنفسهم جزءاً من هذا الجديد وبعض مقوماته .

وكل تكيف جديد يبدأ بما يشبه الانطواء[٢] ، فيتجه الكائن الحى نحو عالمه الباطنى ، ينظر فى أعماقه ليعيد تنظيمها وإعدادها لمواجهة الموقف الجديد بما يلائمه ، وقد يتضخم هذا الانطواء فيصبح فراراً ، وقد يعتدل فينتهى إلى تحقيق التكيف المنشود . ومن الطبيعى أن تسود فى مرحلتنا الحاضرة مظاهر الانطواء ما دامت هذه المرحلة خطوة نحو تكيف جديد ، وفى استطاعتنا أن نعتبر نهضة العلوم الإنسانية أعنى العلوم التى تجعل من الإنسان موضوعاً لها كعلم النفس وعلم الاجتماع بوجه خاص مظهراً من بين هذه المظاهر . ولقد نرى مظاهر أخرى تدل على اندفاع فى الاتجاه الانطوائى دون ما وعى بالإطار العام للحضارة ، وفى نداءات السريالية والوجودية أمثلة واضحة على ذلك ، فهى ذات سمة بارزة تميزها من جميع التيارات الفنية والفلسفية الأخرى ، ألا وهى قطع الأوشاج التى تصل بين الفرد وبيئته ، ولكن بطرائق مختلفة .

فأما السريالية[٣] فقد ظهرت فى أوائل هذا القرن كحركة فى الفن جديدة جدة تامة بمعنى أنها تتضمن التجديد فى الشكل وفى الموضوع ، وهى بذلك حركة متكاملة فى ذاتها لا يمكن المقارنة بينها وبين حركات فنية أخرى كالانطباعية[٤] والتكعيبية[٥] مثلا إذ أن هاتين الحركتين لا تتضمنان سوى التجديد فى الشكل لا فى الموضوع ، ولعل أصحابهما كانوا على وفاق مع فلوبير Flaubert فيما ذهب إليه من أن المهم فى العمل الفنى هو صناعة الفنان ومهارته لا المضمون ، فهو يستطيع أن يتناول أشد الموضوعات تفاهة دون أن يخشى على تقدير عمله ما دامت يده حاذقة . أما السريالية فهى تتضمن إعادة النظر فى غاية الفنان ووسيلته على السواء ، وهى من هذه

(١) evolution

(٢) introversion

(٣) super-realism, surréalisme

(٤) impressionism, impressionisme

(٥) cubism, cubisme

الناحية تعتبر حركة ثورية فى تاريخ الفن . ومن ثم رأينا بعض الفنانين الأحرار يتجهون إليها فى مستهل حياتهم ، ومن هؤلاء پيكاسو Picasso المصور الإسبانى المشهور وأراجون Aragon الشاعر الفرنسى المشهور أيضاً ومن قبلهما رامبو Rimbaud الذى اشترك فى ثورة فرنسا عام ١٨٧٠ والذى « اسودت يداه من البارود بينما ظلت عيناه تشرقان بالإلهام » .

يبدأ السرياليون بأن يقرروا هذه الحقيقة التى أصبحت يقينية إلى حد بعيد ، ومؤداها أنه لا يوجد فى مجتمعنا الحاضر أساس مقبول لنهضة الفن نهضة صادقة أصيلة ، ومن ثم فقد أصبحت الدعوة إلى التغيير واجبة . غير أن الدعوة إلى التغيير شىء وما يرتبه الداعى على هذا التغيير شىء آخر ؛ فقد تقول « يسقط العالم ! » ، ولكن ذلك لن يطبعك بطابع الأحرار ، الذين يتطلعون إلى المستقبل ، فإذا أكملت العبارة فقلت « أنا أبنيه أفضل مما هو » ، حشرت فى زمرتهم لأن الحرية خلق وبناء ، وليست مجرد تحطيم وتدمير .

على أن السرياليين قد أسقطوا العالم فحسب ، فهم حانقون على الفنانين السابقين ، لأن هؤلاء الفنانين على اختلاف نزعاتهم ومدارسهم كانوا عبيداً للواقع الخارجى ، كانوا يحاولون دائماً أن يقدموا ما يشبهه ، وهذا واضح فى التصوير[١] بوجه خاص . وليست هذه مهمة الفنان فى نظر السرياليين ، إنما مهمته التعبير عن الواقع الداخلى ، مهمته التعبير عن التجارب الوجدانية . وقد يقال إن الفنانين جميعاً حتى التقليديين منهم إنما يعبرون عن تجاربهم الوجدانية من خلال تصويرهم للوقائع الخارجية وذلك بأن يصورها الفنان ويحملها لوناً عاطفياً معيناً هو لون وقعها عنده ، لكن هذا لا يرضى السرياليين ، فهم يطلبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولامعقوليتها ؛ وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن مهمة الفنان ليست فى أن يقدم ما يشبه الواقع ولكن فى أن يقدم ما يعادله[٢] . وبذلك يدعون الفنان للتخلى عن الواقع الخارجى نهائياً ، ويدفعون به إلى الانطواء والحياة فى الواقع

(١) painting, peinture

(٢) "The French Post-impressionists", Roger Fry; ("Vision & Design", Penguin Books, New York, 1940).

الباطنى . ولما كان كل عمل ينشر على الجماعة يتضمن دعوة ذات اتجاه معين ، سواء أكان هذا العمل فنياً أم علمياً ، .فليس ثمة ما يدعو إلى اعتبار الدعوة السريالية دعوة موجهة إلى الفنانين فحسب ، بل هى دعوة عامة موجهة إلى أبناء المجتمع ، مؤداها الثورة على الواقع الخارجى بالانصراف عنه .

ويحاول أندريه بريتون A. Breton أن يبرر هذه الدعوة بأن يبين أنها دعوة مؤقتة لحين إحداث توازن نفسى لدينا ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية . فإن من مساوئ الانقياد والخضوع للواقع الخارجى أن طغى هذا الواقع على حريتنا ، وانعكس ذلك فى الأفراد فى صورة طغيان للشعور على اللاشعور ، وبالتالى بدأت مظاهر الاختلال النفسى والفورات العصابية تجتاح جيل هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، مما أوضحه فرويد وأتباعه بجلاء تام . والذى يريده بريتون وأتباعه من جانبهم ، أن يقيموا حياة جديدة متزنة على أنقاض هـذا الاختلال ، فكأن السريالية من هذه الناحية فن للعلاج النفسى . ولذلك يقول بريتون « قصارى جهدنا . . . منصرف إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى كعنصرين يمضيان نحو اتحاد . . . هذا الاتحاد النهائى هو الهدف الأخير للسريالية ؛ ذلك أنه لما كان الواقع الباطنى والواقع الخارجى فى مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلا بالآخر كلما حانت فرصة لذلك ، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر ، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيهما فى وقت واحد ، فذلك من شأنه أن يوهم بأنهما أقل انفصالا وتباعداً مما هما فى الحقيقة . . . إنما نحن نعمل فى الواحد تلو الآخر » . . . « ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما فى ما فوق الواقع إن صح هذا التعبير »[١] . ومن الجلى أن الخطوات المنطقية لتفكير السرياليين تقتضيهم البدء من الجانب اللاشعورى للحياة النفسية ، ومن ثم فإن الفن السريالى عند الفنانين يوازى طريقة الترابط الحر[٢] لدى المحللين النفسيين . وهم بالفعل يستلهمون طرائق التحليل النفسى ويعتمدون على كثير مما يعتبره المحلل النفسى مصادر طيبة للكشف عن مخبآت اللاشعور ، وسبر أغواره ، ونخص بالذكر من بين

(١) "Manifeste du Surrealisme" A. Bréton 1925, in "Art & Society", H. Read; London, F. & F., 1945; p. 123.

(٢) free association

هذه المصادر الأحلام والرموز الجنسية .

فهل حقق السرياليون هذه الحركة الديالكتية التى ورد ذكرها فى حديث بريتون فيلسوفهم الأكبر ؟ هل تحركوا بين النقيضين فعلا ؟ ليحققوا واقعاً نفسياً يضمهما معاً فى شىء من الاتزان ؟ الجواب على ذلك بالنفى . فالفنانون الذين رجعوا إلى الاعتراف بالواقع الخارجى كأراجون وكلودروى وبيكاسو معتبرون خارجين على السريالية وهم أنفسهم يعلنون ذلك ويعلنون سخطهم على الدور الاجتماعى الذى يقوم به دعاتها ، والفنانون المنضمون تحت لوائها وعلى رأسهم دالى Dali لا يزالون يمضون فى نفس الاتجاه الذى أعلنوه منذ البداية ، وهو التعبير عن الأعماق اللاشعورية .

وليس المهم هنا أن نحكم لهذه الحركة أو عليها ، ولا أن نتنبأ بمستقبلها ، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة لها ألا وهى المغالاة فى الاتجاه الانطوائى ، وقطع الصلة بالعالم الخارجى ، وإبراز معالم التجربة اللاشعورية ، على نطاق اجتماعى ، مع أنها مضادة للحياة الاجتماعية بطبعها ، إذا صح رأى فرويد فى اللاشعور . والسريالية بذلك عرض للداء أكثر منها علاج للبرء منه ، هى مظهر من مظاهر الانهيار فى التكامل الاجتماعى وليست أداة لاستعادة هذا التكامل ، يقوم بالدعوة لها أفراد برموا بما فى الواقع من متناقضات فسخطوا عليه ، لكنهم هم أنفسهم ضلوا الطريق إلى الخروج منها ، فأصبحوا من بين مقوماتها .

كذلك الوجوديون ، يبدو فى حديثهم التبرم بالواقع الاجتماعى الراهن ، والثورة عليه ، لكنها الثورة العاجزة التى تزيد هذا الواقع إمعاناً فى التمزق والتناقض ، دون أن تستطيع التغلب عليه أو تجد الطريق إلى الخروج منه . والوجودى يعترف بذلك فى غير مداورة ، فيقول إن فلسفتى « لا تجلب داء ولا دواء ، بل تلاحظ ما هو العالم الحديث وتتنبه لحظ الإنسان ومصيره ، فهى تقول لنا ما هى الحياة ، ولا تريد تغيير شىء فيها »[1]

والوجودية ، كأية فلسفة أخرى ، بل كأى إنتاج آخر سواء أكان مادياً أم معنوياً ، لا يكتمل فهمها وسبر أغوارها إلا إذا نظرنا إليها من خلال بيئتها

(١) «الوجودية» ديديه أونزيو — (الكاتب المصرى) أكتوبر سنة ١٩٤٦ — مجلد ٤ عدد ١٣ .

التى عاشت فيها ولقيت نجاحاً ولقيت وانتشاراً . نعم يمكن الاقتصار كما يفعل معظم المثقفين الذين يزعجهم الربط بين المذاهب الفكرية والحياة الاجتماعية ، يمكن الاقتصار على تتبع المنطق الداخلى لهذه الفلسفة أو تلك ، أعنى أن يقتصر الدارس على تبين كيف يصدر هذا التصور عن ذاك وكيف تستتبع هذه المقدمة نتيجتها ، ولكن الفهم سيظل مبتوراً وستظل الفكرة أو النظرية قائمة فى الهواء . وسيكون شأننا كشأن عالم النبات الذى لا يعرف شيئاً عن صلاحية التربة لنباتاته .

ولئن كان هذا المنهج فى تناول النظريات أو الفلسفات ضرورياً ، ولا غنى عنه فإن ضرورته فى حالة الفلسفة الوجودية تبدو أوضح وأشد لزوماً . ذلك أن الصلة بينها وبين الظروف الاجتماعية التى أحاطت بظهورها وانتشارها من البروز بحيث لا تحتاج إلى كثير من البحث والتنقيب ، بل هى تفرض نفسها علينا كحقيقة واقعة وما علينا إلا أن نحاول استخراج منطق وجودها . ولست أقصد بالحديث هنا سوى وجودية سارتر التى انتشرت فى فرنسا عقب محنتها على أيدى جيوش الاحتلال النازية ، والتى لقيت من الترحيب لدى بعض المثقفين الفرنسيين ما لم تكد تلقاه أية فلسفة أخرى قبلها .

فإذا نظرنا إلى هذه الفلسفة من خلال هذا الإطار التاريخى ، أمكن أن نعرف كيف أنها احتجاج ضد العبودية ، ودفاع عن الحرية ؛ ولكنها تتضمن فهماً معيناً للعبودية والحرية على السواء ، يتبلور فى تضخيم قيمة الفرد ورفض كل ما من شأنه أن يضطره إلى فعل معين ، سواء أكان ذلك باسم المثل الأعلى الخلقى أو السياسى ، أو باسم التقاليد أو حتى باسم الضرورة الواقعية .

وأصحاب هذه الفلسفة يثبتون الحرية للفرد على أساس قضيتهم الأولى ومؤداها أن الوجود سابق على الماهية ، يعنون أن الإنسان يوجد أولا ويندفع فى العالم ، وبناء على الطريق الذى اختاره للاندفاع فيه يعين نفسه ، فهو فى البداية لا شىء ، ولكن عن طريق أفعاله يصبح « إنساناً معيناً » ذا ماهية معينة . وما دامت الماهية ناتجة عن الفعل وليس العكس فقد أصبح الإنسان حراً ؛(١) وهذه الحرية تعنى أنه خارج على كل قانون علمى ، وإلا فعلى

---

(١) "Existentialism & Humanism", J.P. Sartre; Methuen, London, 1948, p. 28, 29.

أى أساس نتنبأ بمستقبله ما دام مستقبله هو الذى سيحدد ماهيته ، ومن الجلى طبعاً أن هذا الفهم للضرورة العلمية فهم ميكانيكى ، لا يتفق والنظرة المجالية الحديثة التى ترى سلوكنا محصلة للتفاعل بيننا وبين قوى المجال الذى نعيش فيه . لكن الوجوديين لا يعرفون ذلك ، بل يرون فى النظرة الميكانيكية جوهر العلم ، وبالتالى فهم إذ يثورون عليها إنما يثورون على العلم .

وهم يقررون أن إثبات الحرية للإنسان ليس معناه أنه يمارس هذه الحرية فعلا ، ولكن معناه أنه يمكنه أن يكون حراً إذا أراد ، وليس فى صميم بنائه ما يمنعه من ذلك ، وليس فى الواقع الخارجى ما يغرى بالتنازل عن هذه الحرية ، فالواقع الخارجى تافه والحياة الإنسانية نفسها تافهة ، ففيم الارتباط بشىء وتفضيله على سائر الأشياء ؛ إننا غرباء فى هذا الكون ، ولا شىء فيه يأبه لرغباتنا أو حاجاتنا . يقول پسكال Pascal ، عند ما أشاهد تعس الإنسان وتخبطه ، وأرى الكون كله أبكم ، وأشاهد الإنسان فى غير نور يهتدى به ، بل متروكاً لنفسه كالضال فى هذا الركن من الكون ، لا يعلم من وضعه ولا ما جاء هنا ليفعله ، ولا ما سيؤول إليه أمره إذا مات ، وعندما أرى أنه عاجز عن كل معرفة ، عند ذلك يعترينى الذعر كما يعترى رجلا حمل نائماً إلى جزيرة مقفرة مخيفة ، فاستيقظ لا يعلم أين هو ولا يجد أية وسيلة للخروج من هذه الجزيرة[١] . عند ما يفتح المرء عينيه على هذه الحقيقة ويراها هكذا عارية ، يتبين عن يقين أنه يلزمه ألا يعتمد إلا على نفسه .

والطريق إلى الحرية يكون بالرجوع إلى ذاتنا العميقة عند ما نواجه أى موقف من مواقف الاختبار ، أو بعبارة أوضح يكون بالرجوع إلى مشاعرنا الغرزية ، ولما كانت هذه المشاعر متعادلة فيما بينها ليس فيها ما هو أقوى من الآخر ، فإن الاختيار بينها معناه أننا نختار بملء حريتنا[٢] .

وجملة القول أن الوجودية سخط على الحياة ، وعلى العالم ، وعلى العلاقات الاجتماعية ؛ كل شىء تافه فى نظرها ولا معنى له ولا غاية ، ولكنها لا تجد

---

(١) «الوجودية» ديديه أونزيو — (الكاتب المصرى) أكتوبر سنة ١٩٤٦ — مجلد ٤ عدد ١٣ .

(٢) "Existentialism & Humanism", J.P. Sartre; p. 36.

الشجاعة للحث على الانتحار ، فتدعو إلى الاستمساك بالحياة رغم تفاهتها ، على أن نحيا حياة عارية من كل ارتباط ، سواء أكان هذا الارتباط بالآمال أو بالقيم الأخلاقية أو بالمثل العليا أو بالحياة الاجتماعية فى أى جانب من جوانبها . وهذا هو معنى الحرية فى نظرها .

فكما أن السريالية ثائرة على التجربة الشعورية ، كذلك الوجودية ثائرة على كل ارتباط بالواقع الخارجى ، وكما أن السريالية لم يعد لها أمل إلا فى التعبير عن التجربة اللاشعورية ، كذلك الوجودية لم يعد لها أمل إلا فى الرجوع إلى الغرائز ؛ وكما أن السريالية تبدو أحياناً ذات بريق خادع ، كذلك الوجودية توهم بالدفاع عن الحرية المسلوبة ولكنها تشيع اليأس وتسلب الأمل بحجة أنه أمل كاذب .

من هنا قلنا إنهما تياران يعبران عن نزعة واحدة ، وعن اتجاه واحد فى الحياة ، هو اتجاه فريق الفاشلين الذين لم يستطيعوا الاعتراف بالواقع وقد تغير ، والعمل على التكيف معه فى صورته الجديدة ، فآثروا الاندفاع فى الاتجاه الانطوائى مفضلين اليأس على الأمل ، والغريزة على العقل ، والفرد على الجماعة .

لكننا ونحن نضع هذا البحث ، نريد أن نساهم مع أولئك الذين ينظرون إلى أعماق الإنسان دون أن يفقدوا الوعى بالإطار العام للحضارة ؛ نحن مدفوعون نحو هذا البحث الذى ينقب فى باطن الإنسان بروح عصرنا ، لكننا ننشد من وراء ذلك أن نعيد النظر فى التكامل الاجتماعى ، وأن نساهم فى إعادة بنائه على أسس جديدة لأننا نرى فيه الطريق إلى الحرية وليس العكس كما يزعم أصحاب السريالية أو الوجودية . نريد أن نلقى بهذا البحث بعض النور على الأسس النفسية للإبداع الفنى ، فنساهم فى تعبيد الطريق أمام الفنان ، ليحدد موقفه من الواقع الحى . ولقد استعانت الإنسانية منذ القدم بوسيلتين تمكنانها من تحقيق التكيف ، هما المعرفة العلمية والتعبير الفنى ، وبالمعرفة العلمية عملت على كشف البيئة الخارجية وتغيرها ، أعنى الواقع الخارجى المحيط بالأنا ، وبالتعبير الفنى عملت على سبر البيئة الداخلية وتغييرها ، وبذلك مكنت للتكيف أن يتم ، كلما تغير العالم الخارجى تغير العالم الداخلى ، وإذا تغير الداخلى ألفى الخارجى يحتاج إلى بعض التغيير

حتى يلائمه ، وهكذا أمكن للحضارة أن تنمو وتتقدم معتمدة على هذين العنصرين المتكاملين ، العلم والفن . فإذا كنا نمضى إلى هذا الحد فى تقدير خطورة الفن وعظم رسالة الفنان فلا أقل من أن نفرد للإبداع الفنى بحثاً كهذا ، نحاول أن نكشف فيه عن الأسس العميقة لهذا الضرب من النشاط ، ونقيم به رداً علمياً على دعاة الفردية المطلقة ، من أصحاب الفن والفلسفة على السواء .

٢ — ولكن فى أى ميدان من ميادين الفن نقوم ببحثنا ؟ عالم الفن يضم ميادين عدة ، منها النحت(١) ، والتصوير والرقص والتمثيل والموسيقى والشعر ؛ فهل نغض النظر عن هذا التقسيم ونتكلم فى الفن عامة ؟ كلا ، لأنه لا يوجد فى الواقع « فن » هكذا مجرداً ، وإنما توجد هذه الفنون التى أحصيناها ، ونحن نريد أن نقيم دراستنا على أساس مشاهدة الواقع ، فالحديث إذاً فى الفن عامة لا يجـــدى فى هذا الاتجاه شيئاً ، اللهم إلا أن نخرج منه ببضع ملاحظات غامضة عابرة . على أننا لن نستطيع كذلك أن نتناول بالحديث جميع الفنون كلا على حدة ، فربما كانت حياة المرء لا تتسع لمثل هذا التجوال العلمى الشامل ، لذلك رأينا أن نقتصر على البحث فى ميدان واحد من بين ميادين الفن جميعاً ، ألا وهو ميدان الشعر ، وقد نشير من حين لآخر إشارات عابرة إلى ميادين الفن الأخرى .

ونود أن نشير هنا إلى أمر له أهميته ؛ فنحن لم نختر الشعر لأنه أسمى الفنون كما يروق لهيجل — ذلك الفيلسوف المثالى — أن يدعى ، فمثل هذه النظرة التقويمية لا تتفق واتجاهنا العلمى الذى تستوى عنده الوقائع من حيث إنها موجودة فعلا ، وبالتالى فلها حقوق متساوية فى دفع الباحث إلى الاهتمام بها والنظر فى علة وجودها . كذلك نود ألا يفهم من حديثنا هذا أننا من أصحاب الرأى القائل بوجود اختلاف جوهرى بين طبائع الفنون المختلفة ، أو بالأحرى بين الأسس النفسية التى يقوم عليها كل منها ، فلسنا نحن من أصحاب هذا الرأى ولا من أصحاب نقيضه ، ولو أننا أقرب إلى الأخذ برأى ڤيكتور باش V. Basch وليڤيو روزو L. Rusu القائل بأن

(١) Sculpture

الفنون على اختلافها تجتمع تحت جوهر واحد وتؤدى وظيفة واحدة ، وأن ما بينها من فروق إن هى إلا فروق ثانوية لا تهم سوى الناقد وحده[١] . وعلى كل حال فالوصول إلى رأى حاسم فى هذا الموضوع غير جوهرى فى بحثنا هذا ، وإذا بدر منا أننا نحسمه على وجه من الوجوه فلن نرتب على ذلك نتائج ذات بال بالنسبة لموضوعنا الرئيسى .

سنقصر إذاً ميدان بحثنا على الشعر من دون الفنون عامة ، لا لشىء سوى تحديد ميدان البحث بقدر الإمكان دفعاً للتشتت ، ثم لسبب آخر خارج عن إرادتنا وهو حدود تراثنا الذى سنعتمد عليه عند القيام بدراستنا التجريبية ؛ فهنا فى مصر خاصة وفى الشرق العربى عامة إذا نحن تكلمنا فى أى فن آخر سوى الشعر أصبحنا غرباء ، وإذا كانت هناك بذور نهضة فى التصوير أو الموسيقى[٢] فالعهد بها قريب ، أما الشعر فجذوره ضاربة فى الأعماق .

على أن كلمة الشعر كلمة واسعة وغامضة بعض الشىء ، فهى مقصورة أحياناً على الكلام الموزون المقفى ، ولكنها تتسع أحايين أخرى حتى لتشمل كل حديث تغلب عليه سمة التخييل وإن لم يكن مقيداً بوزن ولا بقافية ، وهو الرأى الشائع أن أرسطو Aristotle قائله فأى المعنيين نقصد ؟

بديًّا نقرر أن أرسطو لم يقل بهذا الرأى ، ولكنها إحدى الشائعات التى يروج لها فى الأوساط العلمية بقدر ما هى خطأ أو مشوبة بالخطأ . ولكى نردها إلى الصواب نقصد مباشرة إلى كتاب « الشعر » ، فنقرأ فيه أن « المأساة . . . محاكاة لفعل ما ، يمتاز بأنه مهم وتام وذو حجم مقبول — بوساطة اللغة المزينة السارة . . . وأعنى باللغة السارة لغة تحمل . . . الإيقاع [٣] والغناء[٤] والوزن[٥] » [٦] فالإيقاع والوزن من العناصر الجوهرية

---

(١) "Essai Sur La Création Artistique", L. Rusu, Paris, Alcan, 1935; p. 21.

(٢) نشير هنا إلى بعض ألحان محمود الشريف . مثل « ولد العم » .

(٣) rythm, rythme

(٤) melody, mélodie

(٥) mètre, mesure

(٦) "Poetics, Arist. & On Style, Demet.", tr. by Th. Twinning; Everyman's; 1941; p. 14

فى لغة المأساة خاصة والشعر عامة . ومع ذلك فقد لحظ أرسطو أن من الكتاب من ينظمون وليسوا بشعراء ، كأمبذقليس Empedocles الذى كان يدون فلسفته بلغة موزونة ، وشتان بينه وبين هوميروس . فأرسطو مقر إذاً بأن كل شعر لا بد أن يكون منظوماً وإن لم يكن كل منظوم شعراً بالضرورة .

أما شلى P. B. Shelley فيذهب إلى القول بأن التفرقة بين الشعراء والكتاب الناثرين خطأ شائع . . . فقد كان أفلاطون شاعراً أولا وقبل كل شىء ، وكذلك كان اللورد بيكون F. Bacon ، ويتفق معه ماتيو أرنولد M. Arnold الناقد الإنجليزى إذ يقرر ، «أن الفكرة هى كل شىء بالنسبة للشعر» وما خلاها فهو خارج عن جوهره ، لكن أبركرومبى Abercrombie وهو ناقد إنجليزى معاصر يتردد بين الرأيين ، فيقول أحياناً ، «إن كثيراً من النظم ليس من الشعر فى شىء ، وإن كثيراً من النثر . . . قد يكون شعراً مع تجرده من الوزن» . ثم يقول فى موضع آخر ، إن «الوزن . . . هو الفارق الأكبر الملموس بين الاثنين (الشعر والنثر) ، وبدونه نرى لغة الشعر تنحط تدريجاً إلى ما ليس بلغة شعر»[١] . أما رتشاردز J. A. Richards وهو ناقد إنجليزى معاصر أيضاً فرأيه واضح لا لبس فيه ، إذ يقرر أن الوزن شرط لا بد منه فى الشعر ، وأن القصيدة تعتمد عليه كإطار يميز تجربة تذوقها ويعد المتذوق لتحصيلها كاملة غير منقوصة بما يتيحه له من شبه تنويم[٢] . وكذلك كان هاوسمان A. E. Housman يقول ، «ليس الشعر شيئاً يقال ، بل طريقة يقال بها[٣]» ، وكان سوينبورن A. C. Swinburne يقول إن الشعر شىء فى مجرد سياق الكلمات ورنينها ، شىء خفى فى صميم حركة الأبيات وسكونها ، وكان يقول كذلك إن الخاصيتين الجوهريتين للشعر هما الخيال وتناسق النغم[٤] . وأحصى

(١) «قواعد النقد الأدبى» ، لاسل أبركرمبى — تعريب الدكتور محمد عوض محمد — القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٣ ، ص ٤٤ .

(٢) "Principles of Literary Criticism", J.A. Richards, 5th. ed., K.P., London, 1934, p. 134-146.

(٣) "The Name & Nature of Poetry", A.E. Housman; Cambridge Univ. Press, 1945.

(٤) "The Poets' Defence", Bronowsky.

كودول Ch. Caudwell خصائص الشعر فوجدها ست خصائص ، على رأسها خاصية الإيقاع النوعى زيادة على الإيقاع الطبيعى فى اللغة[١] ، باعتبار أن اللغة من ناحيتها الشكلية مجموعة من الأصوات ذات المقاطع وكذلك ذهب دى لاكروا H. Delacroix إلى أن الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعرى ، فهو الملاءمة بين العاطفة واللغة ، والشاعر إذ يحاول أن يقرضه يجتاز العالم الصوتى ، عالم الإيقاع ليمضى نحو الفكرة المشرقة[٢] . وكان سوارس Suarès يقول إن « الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة » ، وكان مالارميه يقول إن الشعر يتألف من ألفاظ لا من أفكار .

كذلك ابن قتيبة يشير إلى ضرورة الوزن فى الشعر إذ يقول ، « والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى »[٣] ومثله أبو هلال العسكرى يقول ، و « من مراتبه العالية التى لا يلحقه فيها شىء من الكلام . . . هو النظم الذى به زنة الألفاظ وتمام حسنها » ، وقد رتب على ضرورة النظم أو الوزن صفة جوهرية للشعر ، فقال ، « ومما يفضل به الشعر . . . أن الألحان التى هى أهنى اللذات ، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة ، لا تتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر . فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورها الشريفة »[٤] ، فالشعر يقبل الألحان لأنه منظوم ؛ أما ابن خلدون فقدعرّف الشعر بأنه « الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به »[٥] ، ويهمنا فى هذا التعريف الإشارة إلى الوزن كجزء جوهرى فى بناء الشعر . وبمثل هذا الوضوح يتحدث الدكتور طه حسين عن ضرورة الوزن فى الشعر ، ويؤكد هذا الحديث فى مواضع عدة من مؤلفاته ، فيقول فى أحد المواضع « كل شعر نظم ، وليس كل شعر نظم شعراً ، وقد يشعر

(١) "Illusion & Reality", Ch. Caudwell, London; L.W.; 1946, p. 123.

(٢) "Psychologie de l'Art", H. Delacroix; Paris, 1927; p. 106.

(٣) « الشعر والشعراء » ، ابن قتيبة ، القاهرة ١٩٣٢ .

(٤) « كتاب الصناعتين » ، الطبعة الأولى ، ١٣١٩ ، الآستانة ، ص ١٠٣ .

(٥) « مقدمة ابن خلدون » ، على نفقة عبد الرحمن محمد ، ص ٥٢٥ .

الناظم وينظم الشاعر ، بل الشاعر ناظم دائماً ، وليس الناظم شاعراً فى كل وقت[١] » ، ويقول فى موضع آخر ، « الركن الثالث الذى لا بد للكلام أن يستوفيه ليكون شعراً هو الوزن ، ومعنى ذلك أن الشعر مقسم إلى أقسام تسمى أبياتاً ، وكل بيت منها مساو تماماً لمقياس خاص ، وهذا المقياس الخاص هو الذى نسميه الوزن »[٢] ويقول فى موضع ثالث ، « وإذن فنحن نستطيع أن نعرّف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذى يقصد به إلى الجمال الفنى »[٣] .

ومن الجلى أن هذه الأقوال متفقة غالباً على إثبات الوزن للشعر ، على الرغم مما قد يكون بينها من تعارض فى موضوعات أخرى . وحتى شلى الذى أتاح للشعراء أن ينصرفوا عن الوزن ولا يتقيدوا به لم يبدع إلا شعراً منظوماً ؛ على أننا لا نبحث هنا عن تعريف للشعر نرتضيه ، فربما كانت هذه المحاولة فى هذا الموضع المبكر من البحث ضرباً من المصادرة غير المقبولة ، هذا إلى أنها ليست من صميم بحثنا وإن أمكن أن تقام على أساسه ؛ المهم أننا نقصد إلى هذا التحديد كيلا نهيم فى صحراء ليس لها تخوم ، ونقرر أننا نرتضيه تحديداً لميدان الشعر الذى سنبحث فيه ، ومعنى ذلك أننا لن نعنى بالإبداع فى القصة ولا فى الأقصوصة ولا فى الرسالة ولا فى المقال ، ولكن سنتجه بالبحث إلى الإبداع فى الشعر ، ونشترط للشعر أن يكون منظوماً ، وإن كنا نعلم علم اليقين أن ليس كل منظوم شعراً .

٣ — أما وقد فرغنا من تحديد ميدان البحث ، فلنحدد موضوعه . فإن ميدان الشعر يضم عدة موضوعات يستحق كل منها أن يفرد له بحث قائم بذاته . فهناك مثلا علاقته بالشاعر من جهة الإبداع وعلاقته بالقارئ أو المستمع من جهة التذوق ، وهناك البحث فى الدوافع النفسية نحو الإبداع الشعرى من حيث المضمون وهو الشائع لدى أصحاب التحليل النفسى ،

---

(١) « حافظ وشوقى » ، الدكتور طه حسين — القاهرة — مطبعة الاعتماد ١٩٣٣ ، ص ١٠٤ .

(٢) « التوجيه الأدبى » ، الدكتور طه حسين وآخرون ، ١٩٤٠ ، ص ٢٠٢ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر .

(٣) « فى الأدب الجاهلى » ، الدكتور طه حسين ، ص ٣٤٧ .

من أتباع فرويد والخارجين عليه ، وهناك صلة الشعر بالطقوس والعمل الجمعى[١] ، وهناك صله بالتطور الاجتماعى ووظيفته فى هذا التطور ، وهناك موضوعات أخرى كثيرة يتسع لها ميدان الشعر . إلا أننا قد تخيرنا لبحثنا موضوع الإبداع من بين سائر الموضوعات ، محاولين أن نجيب على هذا السؤال : كيف يبدع الشاعر القصيد ؟ وفى إجابتنا على هذا السؤال سوف نتتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة ، سوف نعدُّ عليه أنفاسه ونرصد خلجاته ، سوف نحيا معه فى الداخل والخارج ، فى أعماقه وفى المجتمع ، سوف نقوم بين يديه ومن خلفه ما وسعتنا الحيلة وسوف نحيط به ما وسعتنا الإحاطة ، كل ذلك كيما ننتهى إلى صورة دينامية لحركة الشاعر فى شعره ، تكشف عن دقائق هذه الحركة وأهم خصائصها .

فإذا كان هذا هو موضوع بحثنا ، فإلى أى مدى يمكننا الإفادة من الكتابات الشائعة فى هذا الموضوع ؟ ونحن نقصد هنا مؤلفات فرويد وتلامذته ممن ظلوا مخلصين له أو خرجوا عليه ، فإن لها من ذيوع الصيت ما لم تصل إليه مؤلفات أى باحث آخر . على أننا سنفصل القول فى موقفهم من مشكلة الإبداع ونناقش منهجهم ونتائجهم فى مواضع أخرى من البحث ، أما الآن فيكفى أن نشير إشارة عابرة تحدد اتجاه البحث لديهم والفرق بينه وبين بحثنا . فهم جميعاً قد اهتموا أولا وقبل كل شىء بالإجابة على سؤال ، «من أين للفنان هذه الصور والمعانى التى يضمنها أعماله ؟» وقد اتفق فرويد S. Freud ويونج C. G. Jung على إرجاع الإبداع الفنى إلى اللاشعور[٢] ، مع اختلافات تتفق ومذهب كل فى اللاشعور ، إذ أن فرويد يراه مكتسباً نتيجة لكبت بعض المشاعر التى تنتاب كل فرد فى حياته ، أما يونج فإنه يراه موروثاً ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته تجارب الحياة فى نفوسهم من أثر ؛ على أن هذين الباحثين قد اهتما إلى جانب الإجابة على السؤال السابق بمحاولة الإجابة على سؤال آخر مؤداه البحث فى علة

(١) كتبت عن هذا الموضوع فصول ممتعة فى الكتب الآتية :

"Ancient Art & Ritual", J. Harrison; Home Univ. Lib.

"Marxism & Poetry", G. Thomson, L. & W.; "Illusion & Reality", Ch. Caudwell, L. & W.

(٢) unconscious, inconscient

الإبداع نفسه ، لماذا يبدع الفنان ؟ ما هى علة عملية الإبداع ذاتها ؟ وقد وجد فرويد هذه العلة فى ضغط عقدة أوديب[١] على الحياة النفسية لدى الفنان من جهة ، وفى ضغط الواقع الخارجى عليه من جهة أخرى ومحاولة الفنان أن يجد فى الفن وسيلة للإشباع الخيالى . وقال يونج إن سبب الإبداع الفنى الممتاز هو تقلقل اللاشعور الجمعى[٢] فى فترات الأزمات الاجتماعية ، مما يقلل من توازن الحياة النفسية لدى الشاعر ويدفعه إلى محاولة الحصول على توازن جديد ، وفى هذا السبيل يكون إبداعه على نحو ما سنوضح فيما بعد . كذلك حاول فرويد وتلامذته أن يجيبوا على سؤال كيف تفعل هذه العلة فعلها ، أى كيف تتم عملية الإبداع ، وهو السؤال الذى خصصنا هذا البحث للإجابة عليه ، وقد اضطروا إلى أن يستعينوا فى هذا السبيل بعدة رموز تفسيرية أهمها التسامى[٣] ، لكن محاولاتهم جميعاً يمكن تلخيص نتيجتها فى هذا الاعتراف الجليل الذى ألقى به فرويد وهو بصدد البحث فى ليوناردو دافنشى L. Da Vinci ، إذ قال إن التحليل النفسى (يعنى مذهبه بوجه خاص) لا يستطيع أن يدرس الإنسان من حيث هو فنان وليس فى قدرته أن يطلعنا على طبيعة الإنتاج الفنى ، وإنه هو نفسه فى دراسته لدافنشى لم يدرس الفنان من حيث هو فنان بل درسه من حيث هو إنسان ، فدراسته هذه ليست سوى عرض للرجل من ناحية الباثوجرافيا[٤]. أما يونج ففى محاولته الإجابة على هذا السؤال الأخير ، استعان بفكرة انسحاب الليبدو[٥] من العالم الخارجى بعد أن كان معلقاً عليه ، وارتداده إلى داخل الذات وما ينتج عن ذلك من اضطراب فى مادة الشعور الجمعى التى تتألف مما يسميه بالنماذج الرئيسية[٦] ، واستعان كذلك بعملية نفسية أخرى هى عملية الإسقاط[٧] ، لكنه لم يوضح كيف تجرى هذه العملية ، بل لقد

---

(١) Oedipus complex

(٢) collective unconscious; l'inconscient collectif

(٣) sublimation

(٤) وصف المرض pathography, pathographie

(٥) Libido الشهوة بأوسع معانيها لا بالمعنى الجنسى فحسب .

(٦) archetypes

(٧) projection

زادها غموضاً بأن جعلها تتوقف على عملية أخرى أشد إبهاماً وهى الحدس[١] . ولكن يظهر أنه عاد فشعر أن تعدد المصطلحات لم يقدم الإجابة الشافية على سؤاله ، فقال فيما يشبه اعتراف فرويد ، إن كل رجع يمكن تفسيره وبيان علته ، أما فعل الإبداع وهو نقيض الرجع لما يمتاز به من تلقائية ، فسيظل على الدوام يفلت من قبضة الذهن البشرى[٢] . وهكذا أصدر يونج حكمه على العلم فى الحاضر والمستقبل جميعاً ، فهو لم يعرف الإبداع ولن يعرفه لأن فى طبيعة الإبداع ألا يثبت للمعرفة .

على أننا لسنا الآن بصدد مؤاخذة يونج على هذا الشك المتطرف ؛ بل نترك ذلك لموضع آخر ، وكل ما نريده فى هذا الموضع أن نبين موقف الكتابات الشائعة فى موضوع الإبداع الفنى ، من سؤالنا الذى جعلناه مدار بحثنا ، فهى كتابات تبحث غالباً فى منبع العمل الفنى ، فى حين أننا نبحث فى كيفية إبداعه ، نريد أن نتبين الإبداع الفنى من حيث هو عملية بين عمليات النشاط النفسى المتعددة ، كيف تمضى هذه العملية من بدئها حتى نهايتها ، بكل ما يعتورها من شدة وارتخاء وتفتح وإغلاق ؛ ومعنى ذلك أننا لن نفيد كثيراً من كتابات أصحاب التحليل النفسى فى موضوعنا هذا . وهناك سبب آخر يمنعنا من الإفادة منها أيضاً ، ذلك أن المنهج المستخدم فى هذه الكتابات ليس بالمنهج العلمى الدقيق الذى تغذيه التجربة أو تقومه بين الحين والحين ، إنما هو منهج قياسى غالباً[٣] يمضى فيه أصحابه من النتائج التى استخلصوها من مشاهداتهم فى ميادين غير ميدان الإبداع الفنى محاولين تطبيقها على ما يشاهدون من وقائع فى هذا الميدان . ولما كنا قد اخترنا لأنفسنا المنهج العلمى القائم على المشاهدة إلى جانب الفرض والقياس ، فقد وجب علينا ألا نفيد من هذا الاتجاه فائدة ذات خطر . على أننا سوف نعود فى موضع آخر إلى تفصيل القول فى هذا النقد وفى سواه .

٤ — أما وقد حددنا ميدان البحث وموضوعه ، فقد بقى علينا أن نحدد

(١) intuition

(٢) «التحليل النفسى والفنان» ، بقلم مصطفى سويف — مجلة علم النفس — مجلد ٢ عدد ٢ — أكتوبر ١٩٤٦ .

(٣) deductive

موضعه ، أيوضع في صف الأبحاث الاستطيقية ، أعني أبحاث علم الجمال ، أم يوضع في صف الأبحاث السيكولوجية ؟

بديئاً نلقى بهذا السؤال ، ما هو ميدان الاستطيقا ؟

ليس للاستطيقا(١) ميدان ثابت متعارف عليه منذ ظهوره كفرع من الدراسات الفلسفية ، إنما هو ميدان يتطور . فقد استخدم الاسم أول ما استخدم في القرن الثامن عشر ليشير إلى الدراسة الفلسفية للفن والجمال من حيث التذوق ، ثم تطور واتسعت حدوده حديثاً حتى شملت التذوق والإبداع معاً . وإليك لمحة عابرة لهذا التطور .

لم يحرم العالم من التأملات الاستطيقية قبل القرن الثامن عشر ، ومنذا ينكر آراء أفلاطون Plato وأرسطو ، ومنذا ينكر تأملات أفلوطين Plotin ولنجينوس Longinus وتوماس الأكويني Th. Aquinas . إلا أن بومجارتن Baumgarten (١٧١٤ — ١٧٦٢) هو أول من استخدم « الاستطيقا » بمعنى فلسفة الجمال ، وعين لها موضعاً داخل مجموعة العلوم الفلسفية . وحال الاستطيقا في ذلك كحال المنطق (٢) ، كانت الإنسانية تمارسه قبل القرن الرابع ق . م ، ومع ذلك فإن أرسطو هو الذى حدد معالمه وعين موضعه بين العلوم الفلسفية .

وجد بومجارتن أن الفلاسفة الذين يسيطرون على الأذهان في عهده ، أعني ديكارت Descartes وسبينوزا Spinoza وليبنتس Leibniz وڤولف Wolff ، تغلب على فلسفتهم النظرة العقلية(٣) الصارمة . فهم قد أحالوا الإنسان إلى عقل أولا وقبل كل شيء ، ثم نظروا إلى خصائصه من حيث صلتها بهذا العقل ، ومن ثم فقد شاع تعريف الانفعالات بأنها أفعال مهوشة للفكر وهو التعريف المشهور لاسبينوزا .

وقد جرى العرف عندئذ على تقسيم الفلسفة النظرية إلى مقدمة وأقسام أربعة ، فأما المقدمة فهي المنطق أو دراسة الفكر الواضح ، وأما الأقسام الأربعة فهي الانطولوجيا(٤) أو مباحث الوجود والكوزمولوجيا(٥) أو مباحث

---

(١) aesthetics, esthétique

(٢) logic, logique

(٣) rational, rationel

(٤) ontology, ontologie

(٥) cosmology, cosmologie

الكون والأخلاق والسيكولوجيا . وإلى ڤولف يرجع الفضل فى اعتبار المنطق هو المقدمة الضرورية لهذه الدراسات . ولما كانت مهمة المنطق هى دراسة الفكر الواضح ، فقد رأى بومجارتن أن يفرد فرعاً خاصاً من الدراسات الفلسفية لدراسة الفكر من حيث هو فعل غامض ، وكثيراً ما يكون الفكر غامضاً مختلطاً لا سيما فى الخطوات الأولى للمعرفة ، والاستطيقا هو هذا الفرع الخاص بدراسة الفكر الغامض ، أو بعبارة أخرى هو الخاص بدراسة الحس والوجدان ، من حيث إن أفعالها هى جوهر هذا الفكر الغامض(١) . ولما كان الجمال هو كمال الإدراك الحسى ، لأنه الوحدة فى التغاير والكثرة ، فقد وجب أن نقر بأن الجمال هو موضوع الاستطيقا ، تماماً كما نقرر أن الحق وهو كمال الإدراك العقلى الواضح ، هو موضوع المنطق .

وقد وافق كنت على مقدمات بومجارتن ، ولكنه لم يأخذ بالنتيجة ، فاستخدم الاستطيقا فى كتابه « نقد العقل الخالص » للدلالة على دراسة الإدراك الحسى المباشر ، أما القول بأنه العلم الدارس للجمال باعتباره كمال هذا الإدراك فهذا ما لم يأخذ به ، لأنه كان يشك فى إمكان دراسة الجمال بمنهج علمى . ولو أن هذا الموقف لم يمنع كنت من العثور على أسس عقلية للنظر فى أحكامنا الخاصة بالجمال ، فضمنها كتابه « نقد الحكم » ، وفيه جعل الموضوع الخاص بالاستطيقا هو الذوق(٢) .

فبومجارتن وكنت متفقان إذاً على توجيه الاستطيقا إلى دراسة الجمال من حيث التذوق ، سواء أكان الجميل من صنع الطبيعة أم من إبداع الإنسان . وبهذا المعنى لا يزال سنتيانا G. Santayana يعالجه فى أواخر القرن الماضى وأوائل قرننا هذا . ويقول فى ذلك إن الاستطيقا يطلعنا على السبب الذى من أجله نرى أى شىء جميلا أو قبيحاً ، وبعبارة أخرى إن مهمة هذا العلم هى تفسير أحكامنا الجمالية من حيث إنها ظواهر ذهنية ، تفسيرها ببيان شروطها وعلاقتها ببقية جوانب نشاطنا ؛ فإذا قارنا بين مدلول « النقد »(٣)

---

(١) "A History of Aesthetic", B. Bosanquet; G. Allen & Unwin; London; 1934; p. 183-185.

(٢) "The Aesthetic Theories of Kant, Hegel & Schopenhauer", J. Knox, New-York, 1936; p. 53-61.

(٣) criticism, criticisme

ومدلول الاستطيقا انتهينا إلى أن النقد يطلق على تذوق الجمال فى الفن بوجه خاص ، بينما الاستطيقا على تذوق الجمال فى الفن وفى الطبيعة على السواء[١] .

غير أن الاتجاه الحديث يود ألا يقصر الاستطيقا على مبحث التذوق وحده ، فيضم إليه مبحث الإبداع الفنى أيضاً . ينظر فى طبيعة الدافع الفنى : وفى أصله ووظيفته ، وفى الخيال وعلاقته بإخراج الفكرة إلى حيز الوجود خارج الذات ، هذا إلى جانب النظر فى الصورة والمضمون ، وفى طبيعة الحكم الاستطيقى ومقولات الجمال ، وأصل الشعور الاستطيقى وطبيعته وعلاقته بالخيال[٢] والإحساس وتداعى[٣] الصور أو المعانى ، والأسس والشروط الفسيولوجية للهزة الاستطيقية ، بما فى ذلك علاقة المنبه[٤] بالإحساس الذى يثيره والنسب الرياضية للأنغام المتناسقة ، وبالجملة فقد امتد الاستطيقا عند بعض المحدثين حتى شمل المشاهد والفنان وما يبدع هذا الفنان . وعلى ذلك يكون بحثنا هذا استطيقياً بهذا المعنى الواسع الحديث ، أما إذا قصرنا الاستطيقا على مدلوله التقليدى فبحثنا خارج عن نطاقه حتما .

ولكن إذا كانت العبرة بالأفعال لا بالأقوال ، فيجب أن نقرر أن الأبحاث الاستطيقية الحديثة لا تزال ترى أن التذوق هو موضوعها الرئيسى ، على الرغم مما يذهب إليه بولدوين Baldwin ولويس أرنود ريد L. A. Reid ورونز D. D. Runes وقد خصص ريد نفسه خمسة فصول من كتابه « دراسة فى الاستطيقا » لدراسة الجمال وما يتعلق به من مشكلات التذوق ، فى حين أنه لم يفرد للإبداع سوى فصل واحد ، وحتى هذا الفصل لم يقصره عليه وحده . ويقول أوتيتز Utitz يجب أن نبدأ بمعرفة الفن ، ما هو ، فإذا استطعنا أن نجيب على هذا السؤال ، أمكن لنا أن نعرف الفنان . ويقرر دسوار Dessoir أن المسائل الخاصة بالعمل الفنى أهم من تلك المتعلقة بالفنان[٥] والظاهر أن الاتجاه الحديث لا يزال يخضع لقول لبس Lipps ، « كل عمل فنى إنما هو منزل من السماء ، إنه هبة الآلهة . . . . فإذا أردنا أن نقدره

(١) "The Sense of Beauty", G. Santayana, U.S.A., 1896, p. 5-16.

(٢) imagination

(٣) association

(٤) stimulus,

(٥) "Essai Sur La Création Artistique", L. Rusu, p. 9-12.

حق قدره فلا حاجة بنا لأن نفهم كيف أنزلته السماء ، على يدى فنان أم بفعل معجزة غامضة » .

وبعد فأى مكان تفسحه هذه الأقوال لبحثنا هذا ؟

كل ما يمكن أن يقال ، إنها قد تفسح له مكاناً كمقدمة ضرورية ، فإن العمل الفنى نتاج نشاط حى ، فلكى نتفهمه يلزمنا أن نلقى الضوء على ما دار لدى الحى الذى أبدعه ، يلزمنا أن نتفهم عملية الإبداع التى دفعت به حتى هيأت له هذه الصورة التى ارتضاها الفنان أخيراً ، يلزمنا أن نتقدم معه فى صبر وأناة منذ البادرة الأولى والمسودة الأولى حتى نصل إلى الصورة التى قبل الفنان أن يطلعنا عليها ؛ ونحن فى ذلك متفقون مع ليڤيو روزو L. Rusu الذى يقرر أن البحث فى الإبداع الفنى هو المقدمة الأولى لكل بحث استطيقى ؛ وليس هذا الباحث منفرداً بهذا الرأى ، ولكنه مرتئيه مع ثلة من الباحثين . فكنراد فيدلر K. Fiedler يعيب على من يساهمون فى تفسير النشاط الفنى أنهم يقيمون آراءهم على تأمل العمل الفنى وما له من تأثير فى نفوسنا ، « ولا شك أنه أساس زائف» ، وهيرن Y. Hirn يقول ، « إن دراسة الإبداع الفنى هى أشد البدايات ملاءمة لفهم الفن » ، وتيودور لسنج Th. Les ing يقول ، « إن الشرط الأول لإقامة الاستطيقا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصية الفنانين أولا وقبل كل شىء . . . ذلك أن كل عمل فنى فعل وتعبير لإرادة مبدعة » . وكذلك يذهب مويمان Meumann إلى القول بأن « مبدع الفن والجمال هو الجدير بأن يكون مبدأ البحث فى هذا المجال » .

الباب الاول

في

الفن والحياة والعلم

سقراط : أفتحسب أنك تستطيع معرفة طبيعة النفس . . . دون أن تعرف طبيعة الكل ؟

فيدر : لقد قال هبوقراط . . . إنه حتى طبيعة الجسد لا يمكن أن تفهم إلا ككل .

سقراط : نعم يا صديقى ، وبالحق نطق .

« فيدر »

الفصل الأول

فى الصلة بين الفن والحياة

آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع
– الاستشهاد بالتاريخ لإثبات صحة القول بهذه
الصلة – رأينا فى مصدر هذه الصلة .

ليس العجب أن تكون بين الفن والحياة صلة ، ما دام الحى هو مصدر الفن ، بل العجب أن يقال إن هذه الصلة لا وجود لها ، كما يدعى روجر فراى R. Fry ، وأصحاب نظرية « الفن للفن » عامة . ولعل هذه الدعوى التى كثر القائلون بها فى عصرنا هذا ، لعلها أن تكون مظهرا من مظاهر هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية ، وهو يقوم فى أساسه على الفصل بين أجزاء المجال . ومما يساعد على الأخذ بها أن الحياة فى صميمها تقترن بالعمل ، والعمل يقترن حالياً « بالكد والتعب » ، ومن ثم فقد اقترنت الحياة بالكد والتعب ، بينما يقترن الفن فى أذهان الناس عامة بالاستمتاع وعدم الاكتراث[1] ، فهو خارج عن صميم الحياة .

١ – على أن نظرة سريعة عبر الفلسفات المختلفة فى الفن كفيلة بأن تطلعنا على أن المفكرين كانوا على الدوام بصيرين بهذه الصلة ، ولو ان بعضهم كان يضل الطريق عند ما يمضى نحو تكوين نظريته فى الفن ، إلى حد أنه يناقض نفسه أحياناً فإذا به يأتى بنتائج تنفى مقدماته العامة .

(ا) كان أفلاطون يقول إن مجرد الانتقال من الأداء « الدورى »[2] فى الموسيقى إلى الآداء « الليدى »[3] حقيق بأن يجلب انهياراً اجتماعياً . ومعنى

(١) indifference.

(٢) Doric.

(٣) Lydian.

ذلك أنه يسلم ضمناً بقوة الصلة بين الفن والحياة. ولكنه عند ما جعل يؤلف نظرية فى الشعر ومصدره عند الشاعر ، أخطأ فاستمده من مبدأ متعال عن الحياة ، إذ قال مخاطباً « إيون » Ion فى إحدى محاوراته المسماة بهذا الاسم ، إن الملهمات تلهمك الشعر ، فأنت لا تقدم لنا فنا يفترض الجهد والمران ، بل تكشف بآثارك عن هبة منحتك إياها الآلهة ، وإنما أنت تذكرنى بحجر يوريبيد أو ما يسمونه حجر المغنطيس ، إذا اقترب من ساق حديدية حركها ، ولم يقتصر على ذلك بل جعلها تحرك غيرها نحوها أيضاً . كذلك أنتم يا معشر الشعراء ، إن ربة الشعر[1] هى التى تلهمكم ما تقرضون ، وأنتم تنقلونه إلى الأجيال القادمة من بعدكم ، فينتقل إليهم الإلهام عن طريقكم ، وبذلك تتكون سلسلة متتابعة الحلقات كتلك السلسلة الحديدية التى تعلق بحجر المغنطيس . تلك حال كبار الشعراء ، الإلهام والإيحاء المقدس منبع شعرهم ، وهو منبع متعال عن حياتنا نحن البشر[2] .

وهكذا فصل أفلاطون بين الفن والحياة . والواقع أن هذا الموقف إذا أردنا أن نعلله من داخل تفكير أفلاطون ، قلنا إنه من إملاء مثاليته العامة ، التى جعلته يرى كل ما فى العالم ظلا لحقيقة عليا فى عالم خفى ، وشبحاً ينطق بما يقوم وراءه فى عالم « المثل » ، وكأنه جعل من « الملهمات » أو ربات الشعر مُثُلا وليس الشعراء سوى ظلال تنطق بصوتها فى عالم الواقع .

وطبيعى بعد ذلك أن يخشى أفلاطون على « جمهوريته » من هذا المواطن الذى إن لم يأت بأشياء تبدو خطورتها على الحياة الاجتماعية واضحة صريحة ، فإنه يأتى بأشياء غريبة عنها ، ومن الخير للجماعة فى نظر هذا الفيلسوف المحافظ أو الرجعى ألا يظهر بينها الغريب ، ومن ثم فقد جعل يهاجم الشعراء ويوصى بإبعادهم عن الجمهورية . والأمثلة على رجعية أفلاطون كثيرة جداً ، فهو يقيم دعائم أقوى فلسفة مثالية فى العالم القديم ، وهو يهاجم العلم التجريبى ويحط من قدر شهادة الحواس ويشيد بالرياضة ويجعل نظام العبيد أساساً هاماً للاستقرار الاقتصادى فى المجتمع اليونانى كما يصمم له ، ومن أبرز الأمثلة فى هذا السبيل فكرته عن العدالة ، التى تسود مناقشاته فى كتاب

---

(١) muse

(٢) "Ion-Oeuvres de Platon", tr. Par E. Chambry, Paris, Lib., Garnier, 1922.

« الجمهورية » ، إذ يرى أن العدالة شيء ثابت أزلى أبدى ، فهى « مثال » فوق المُثُل ، وليست وظيفة اجتماعية تتغير بتغير الظروف الاجتماعية ، وتتطور بتطور المجتمعات . وعلى الضد من ذلك كان بروتاجوراس Protagoras السوفسطائى يقول « إن الإنسان مقياس كل شيء » ، وقد قال هذه العبارة باعتباره مشرّعاً عند ما دعاه بركليز Pericles لوضع دستور لمستعمرة تورى Thurii فى جنوب إيطاليا ، يعنى أن المجتمع هو الذى يخلق شرائعه لنفسه تبعاً لظروفه الواقعية(١) .

(ب) وعلى حين باعد أفلاطون بين الفن والحياة بخطوتين ، ولو أن الخطوة الثانية دليل واضح على شعوره بوجود صلة بينهما ، قرّب أرسطو بين الفن والحياة بخطوتين أيضاً ، فالمأساة تقليد لفعل الإنسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية ، ثم هى تقوم بمهمة اجتماعية هائلة ألا وهى الشفاء اللاذ من الانفعالات الزائدة عن الحاجة والمتصارعة فيما بينها ، وهو ما عبر عنه بكلمة الكثرسيس(٢) .

---

(١) "Greek Science", B. Farrington; Pelican Books; New York, 1944.

(٢) يقول بوتشر S.H. Butcher وهو حجة فى شرح نظرية أرسطو فى الشعر ، عبثاً نحاول أن نستعين بكتاب الشعر لتفسير «الكثرسيس» . وقد ظهر لهذا الاصطلاح عدة تفسيرات،منها تفسير تقليدى دام عدة قرون ، مؤداه أنه تسمية للأثر الأخلاق الذى تخلفه المأساة خلال « التنقية من الأهواء » . فأما ما هو بالضبط هذا الأثر ، وما هى الانفعالات التى تعمل فيها المأساة فقد اختلف الشارحون فيه أيضاً . ولقد اتفق كورنى P. Corneille وراسين J. Racine ولسنج Lessing على فكرة الغرض الأخلاق للدراما ، وعارضهم جوته Goethe ولكن نظريته لا تستطيع أن تصمد أمام بعض الحجج اللغوية وسياق النص الأرسططالى .

وفى عام ١٨٥٧ نشر برناى رسالة صغيرة ألقى فيها بتفسير جديد ، مؤداه أن الكثرسيس اصطلاح طبى ، معناه «التطهير» ، فهو يدل على تأثير متعلق بالصحة فى النفس يماثل أثر الدواء فى الجسم . وهو يقدم الفكرة هكذا : المأساة تثير انفعالى الخوف والشفقة ، وعن طريق فعل الإثارة نفسه تتيح للشخص راحة لاذة — وهذان الانفعالان لا يستأصلان نهائيا بفضل هذه الإثارة ، بل يصيبها الهدوء مؤقتاً وبذلك يستطيع المرء أن يعود إلى حالته السوية . والمسرح بذلك يتيح منفذا لاذا غير ضار ، للغرائز التى تطلب الرضى ، والتى يمكن إطلاقها فى هذا المجال أكثر مما يمكن إطلاقها فى الحياة العادية . وقد عرف ملتن Milton الشاعر الإنجليزى العظيم هذا التفسير الطبى، وذكره فى تصديره لروايته الشعرية "Samson Agonistes" ، وذكر صراحة أن أرسطو لا يعنى الاستئصال ، ولكن يعنى أن يصل بهذين الانفعالين إلى درجة الاعتدال ، وذلك باستخدام انفعالات مماثلة ، (وداونى بالتى كانت هى الداء) .

ويرى بوتشر أن أرسطو ربما وصل إلى هذه النظرية من ملاحظته لتأثير بعض الأناشيد على=

ومن الجلى طبعاً أن هناك فارقاً كبيراً بين اتجاه كل من الفيلسوفين ، فأفلاطون صاحب « مُثُل » ، وأرسطو عالم بيولوجى ، ولم يكن من الميسور على أرسطو أن يأخذ برأى أستاذه ، لأن عالم الحياة لا يمكن أن يرى فى الحياة غريباً عليها ، بل كل ما يصدر عن الحى لا بد أن تكون أصوله ضاربة فى الحياة ولا بد كذلك من أن تكون له وظيفة فى هذه الحياة . ومهما يكن من أمر الإبداع الفنى فهو على كل حال عملية بين عمليات الحياة المختلفة ، وليس عجباً بعد ذلك أن تكون مهمته كسائر العمليات فى الحى ، أعنى تحقيق الاتزان .

وهكذا توشك نظرية أرسطو أن تكون ردا مباشراً على رأى أفلاطون الذى أورده فى الكتاب العاشر من الجمهورية . فالفن محاكاة ولكنه ليس محاكاة لشىء بل محاكاة لفعل ، والفن يتجه إلى الانفعالات ، فيثيرها لا ليجعلها ذات طابع مَرَضى بل ليعيد إلى الحياة الاتزان ، فهو على صلة وثيقة بالحياة ، من ناحية المنبع ومن ناحية المصب .

= نوع من الوجد أو الحماس الدينى الذى يكثر وجوده فى الشرق . و معتبر الأشخاص المحتاجون لهذا النوع من العلاج بهم مس من إله ، ويعالجون علاجا من هذا النوع ، فبالحركة يرجى شفاء الحركة وبالموسيقى الوحشية يرجى تهدئة الاضطرابات الداخلية ، وهو ما يتمثل فى « الزار » عندنا فى مصر . والفقرة المكتوبة فى كتاب « السياسه » والتى يصف فيها أرسطو هذه الأناشيد هى المفتاح لمعنى الكثرسيس فى « الشعر » . ويميز أرسطو بين هذا النوع من الموسيقى وبين الموسيقى التى لها أثر أخلاقى أو تربوى . ثم إنه يميز بينها كذلك وبين الموسيقى التى تجلب الراحة أو الاستمتاع الاستطيقى . أما الموسيقى العلاجية فينتج عنها الكثرسيس . ويلاحظ أن أفلاطون كان على علم كذلك بما لهذه الموسيقى من قيمة علاجية ، ومن ثم فهو ينصح فى كتابه « القوانين » بأن يظل الأطفال فى اهتزاز دائم كما لو كانوا فى البحر دائما . غير أن أفلاطون لم يعرف سوى الكثرسيس فى الموسيقى ، أما أرسطو فقد انطلق فى التعميم حتى بلغ الدراما .

وقد كان هذا الاصطلاح شائعا فى المدرسة الهيبوقراطية Hippocrates الطبية بمعنى إبعاد العنصر المؤلم من الكائن وبالتالى تطهير العناصر الباقية . فإذا طبقنا ذلك على انفعالى الخوف والشفقة فى الحياة الواقعية وجدنا أنهما يحويان عادة عنصرا مؤلما ، ولكنا نستطيع التخلص من هذا العنصر فى الإثارة المأسائية . أى أن الانفعالات نفسها تتطهر . أما التأثير المهدىء والشافى للمأساة فيأتى بعد هذا التطهير مباشرة . ومعنى ذلك أن المأساة تفعل أكثر من مجرد إحداث الشفاء من جوانب معينة فى الانفعالات . أى أن وظيفتها لا تقتصر على إيجاد منفذ للخوف والشفقة ، بل تمتد إلى تزويدها بالرضى الاستطيقى ، وبعبارة أخرى نقول إن المأساة تنقى هذه الانفعالات وتصفيها بإمرارها من خلال الأداة الفنية . لكن ما هى طبيعة هذه التصفية أو التنقية ؟ هذا ما لم يجد بوتشر إجابة مباشرة عنه عند أرسطو .

(ﺣ) وكذلك يشهد شوبنهور Schopenhauer هذه الصلة الوثيقة بين الفن والحياة ، فيقول إن الموسيقى تعبير مباشر عن إرادة الحياة ، والشعر أصدق تصويراً للطبيعة البشرية من التاريخ ، والمأساة قمة الفن الشعرى ، وهى تمثل الجانب المروع من الحياة حيث الصراع بين الإرادة ونفسها قد بلغ الذروة(١) .

ومع ذلك فإن الاتجاه الذى مكن شوبنهور من بلوغ هذه الآراء لم يستطع أن يبعد به كثيراً عن العرف الفلسفى الشائع فى عصره ، حيث بدأ الفصل بين الفن والحياة يظهر بوضوح لدى الفنانين وأصحاب النظريات على السواء . وربما استطعنا أن نتلمس الطريق إلى فهم علة هذا الفصل فى المناخ الاجتماعى أو فى روح العصر الذى كان يعيش فيه ، ومن أهم مميزات هذا العصر أن أصبحت القدرات فيه دون الحاجات عند معظم أبناء المجتمع . وقد انعكس هذا الوضع عند الكثيرين فى صورة هوة فاصلة بين الإرادة والوعى بمطالبها من ناحية وبين القدرة على توفير هذه المطالب من ناحية أخرى . وكان شوبنهور واحداً من أولئك الذين عانوا صراعاً ممضا نتيجة لقيام هذه الهوة التى جعلت تزداد عمقاً واتساعاً . ومن ثم فقد عثر على قصائد له تدل على صراع حاد فى نفسه ، وكان يصور هذا الصراع فى صورة ثورة من الإرادة ، التى لا تكف عن الطلب أبداً ؛ لكنه لم يلبث أن اكتشف فى نفسه الخيال والعقل يعملان على تهدئة الصراع إذا ما استغرقا فى جمال الطبيعة والفن ، فعرف أن إرادته تثيره وعقله يحرره ويهدئه . ومن ثم فقد رأى أن العبقرية هى فى القدرة على التخلص من الإرادة والتحرر من الرغبات ، وهكذا كانت فلسفته من بعض جوانبها فلسفة للتبرير ، على أساس أن الحاجات التى لم نستطع أن نشبعها ينبغى أن نستغنى عنها لأنها فى الواقع ليست سوى ضرب من المناوأة ؛ وهذه هى طريقة « العنب حصرم » . ومن الجلى أن هذا ليس وحده الطريق إلى حل الصراع ، فكان يستطيع أن يبقى على الحاجات كمصادر للطاقة تدفعنا إلى مداومة البحث عن طرق أخرى للوصول إلى الأهداف دون التنازل عنها . لكن طريقة استجابة الفيلسوف أو المفكر

(١) "The Aesthetic Theories of Kant, Hegel & Schopenhauer", J. Knox; p. 146-151.

عامة للأحوال الاجتماعية المحيطة به ، أو بعبارة أخرى طريقة انعكاس هذه الأحوال لدى المفكرين تختلف من مفكر لآخر على حسب ظروفه الخاصة . وقد حاول إدوارد فون ماير E. von Mayer أن يقدم لنا المفتاح لفهم الأصول العميقة لهذا الموقف الفلسفى من شوبنهور ، فأبرز بعض الظروف العائلية التى أحاطت بنشأته ، وهى ظروف سيئة إلى حد بعيد ، يتجلى فيها الصراع الحاد بين الصبى وأبيه من ناحية ، وصراع أحد وأعنف بينه وبين أمه من ناحية أخرى . وليس من شك فى أن هذا الصراع قد أعقب عند الصبى شعوراً هائلا بخيبة الأمل ، وأعده خير إعداد لقبول فكرة الفرار من الحياة ، والدعوة لها فى كثير من الحماس .

وسواء أكان هذا الرأى الأخير صحيحا أم لم يكن ، فالمهم أن الأحوال الاجتماعية التى أحاطت بالفيلسوف كانت سيئة إلى حد بعيد ، وأنها صادفت لديه تربة نفسية ذات استعداد خاص ، فكانت النتيجة هذه الفلسفة التشاؤمية المشهورة . ومن هنا ينبغى لنا أن نفهم رأيه فى الفصل بين الفن والحياة .

إذا كانت الإرادة هى أصل شقائنا لأنها لا تفتأ تطلب مطالب جديدة فى كل حين ، فإن السعادة إنما تكون فى الخلاص من حاجاتنا ومطالبنا . ولكن إذا كانت الحياة نفسها سلسلة من الحاجات فكيف السبيل إلى الخلاص؟ لا يكون الخلاص إلا بالابتعاد عن مبدأ الحياة نفسه. وكيف يتسنى لنا ذلك؟ بمتابعة السير فى أحد طريقين : طريق الزهد والتقشف حيث نصل إلى النيرڤانا[١] ، أو طريق التأمل الفنى فإنه كذلك مؤد إلى الخلاص .

على أن شوبنهور عند ما تحدث عن الفن من جهة الإبداع ، ربط بينه وبين الجنون ؛ وإليك رأيه فى هذا الموضوع . قال ، إن القدرة على تفهم الحقيقة الكامنة وراء المظاهر هى التى تجعل من الإنسان عبقرياً ، لأن العبقرية تتضمن أن يصير الإنسان ذاتاً خالصة للمعرفة ، تتأمل دون أن تقصد إلى مبدأ العلة الكافية[٢] ، تتأمل مثل الموجودات وحقائقها الأولية ، ومع أن

---

(١) حالة نفسية أشادت بها الديانة البوذية ، باعتبارها أسمى المراتب التى يمكن أن يبلغها الفرد فى ارتقائه الروحى . وفيها تمحى الفردية فى اتحادها بالجوهر الميتافيزيقى للعالم . وتمحى مشاعر الألم والمعاناة والقلق وإن لم يمح الشعور نفسه .

(٢) sufficient reason

الملكة اللازمة لذلك شائعة عند الجميع ، فإن اللحظات التى تقضى فى ممارستها نادرة عند الأغلبية الساحقة منهم ، لأنهم يسخرونها فى معظم الأوقات لخدمة إرادتهم ، فهى لا تستطيع أن تستقل وتسعد بالمعرفة لذاتها ، وليس سوى العبقرى(١) من تعلو لديه هذه الملكة فوق سائر الملكات ؛ غير أننا إذا تأملنا كيفية نشاطها عنده وجدناه على غرار نشاطها عند المجنون ، فكلاهما تحصل له معرفة صادقة مباشرة بالحاضر فحسب ، وهو ما نسميه فى حالة العبقرى بالإلهام ، وكلاهما يضل معرفة الروابط التى تصل بين موضوع الانتباه وما سواه من الموضوعات ، لأن « الموضوع الخاص لتأمله ، أو الحاضر الذى يدركه بحيوية شاذة ، يظهر فى ضوء ساطع يطمس الحلقات الأخرى من السلسلة التى ينتمى إليها هذا الموضوع » ، ولو أن طريق المعرفة هنا لم يكن الإلهام لما كانت هذه النتيجة . أضف إلى ذلك وجهاً ثالثاً من أوجه التشابه بين العبقرى والمجنون هو فقدان ضبط النفس(٢) . وهكذا تنعقد الصلات الوثيقة بين الطرفين ؛ وفى هذا القول إرهاص بما سيقوله نزبيه Nisbet ولومبروزو Lombroso وكرتشمر Kretschmer ، والشقة بينه وبين أقوال أفلاطون غير بعيدة . وربما كان أرسطو مسئولا كذلك عن هذا الربط بين العبقرية والجنون ، وسنيكا Seneca الفيلسوف الرومانى مسئول مثله كذلك . ومن الطريف هنا أن نذكر رد نوردو Nordau على هذا الرأى ، ونوردو هذا تلميذ من تلامذة لومبروزو رفض رأيه فى العبقرية باعتبارها نوعاً من الصرع الناقص l'épilepsie larvée ، قائلا إن هذا القول يشبه قولنا إن الرياضة البدنية مرض فى القلب ، لا لشىء إلا لأن معظم الرياضيين يصابون بمرض فى القلب . فهل يكون هذا القول صحيحاً (٣)؟ الواقع أنه أخذ للاطراد على أنه علّية .

ولكن لنعد إلى رأى شوبنهور . إن صلة الفن بالحياة فيما يرى هذا الفيلسوف ، صلة دقيقة كل الدقة ؛ فالفن يبدو من ناحية الإبداع تعبيراً مباشراً عن الإرادة التى هى جوهر الحياة (الموسيقى) ، من حيث إن الحياة

---

(١) genius, génie

(٢) self-control

(٣) "L'Imagination Créatrice", Th. Ribot, p. 118.

ما ينساب بين الرغبة والحصول ، وهو من ناحية التذوق أحد طريقى الفرار إلى السلام ، فهو انتقال من الإرادة إلى المشاهدة ومن الرغبة إلى التأمل ، وهو من ناحية ثالثة ، ناحية أصوله النفسية والاستعدادات المؤهلة له لدى الفنان ، عنوان الجنون . فإذا أغفلنا ناحية التذوق قليلا لأنها غير جوهرية فى بحثنا هذا ، قلنا إن شوبنهور يعقد بين الفن والحياة صلة قوية ، غير أنه ساخط على هذه الصلة ، لأنه ساخط على الحياة عامة .

إن الصلة بين آراء شوبنهور وآراء أفلاطون واضحة لا سبيل إلى الشك فيها ، تتجلى فى هذه الثنائية التى يعقدها كل من الفيلسوفين بين الواقع والمثال أو بين الظواهر المتكثرة المتغيرة وبين الحقيقة الموحدة الثابتة من ورائها . ولكن مما لا شك فيه أيضاً أن فيلسوفنا الجرمانى كان متأثراً كذلك بالعرف الفلسفى العام الذى أشاعته كتابات كنت Kant فى هذا الموضوع ، وحديث هذا الأخير عن « عدم الاكتراث » الذى تمتاز به تجربة التذوق للأشياء الجميلة والأعمال الفنية ، وقد جاء هذا القول يحمل بذور نظرية « الفن للفن »[1] و « الفن لعب » و « الفن فرار » أو على حد تعبير شوبنهور « الفن للخلاص » . على أن إدوارد فون ماير يرى أن هذا الاستنتاج غير صحيح ، لأن عدم الاكتراث عند كنت ذو صبغة منطقية ، وهذا صحيح إلى حد ما ، لكنه لا ينفى شيوع الصبغة السيكولوجية لا فى حديثه عن الحكم الاستطيقى فحسب بل فى فلسفته جميعاً ، ففيها أصول التقسيم التقليدى الذى شاع فى كتب علم النفس إلى عهد قريب ، وأعنى به تقسيم النفس إلى وجدان ونزوع وإدراك ، وفيها محاولة لتقرير الأصول الفطرية للإدراك والحكم ، وفيها تأثر بهيوم Hume الفيلسوف الإنجليزى الذى يرد قانون العلّية إلى نوع من العادة ، هذا إلى أن فهم كنت لعدم الاكتراث يحمل فى طياته صبغة سيكولوجية واضحة ، إذ يقرر أنه ناتج عن إدراك غرضية الشىء بلا غرض ، إذ أن الشىء الجميل أو العمل الفنى يبدو كأنه يستهدف هدفا ما ، وهو فى الحقيقة لا يستهدف إلا اكتمال شكله ، بعكس الخيِّر فإنه يدرك دائما بالنسبة إلى هدف خارجى ، ومعنى ذلك أننا فى إدراكنا للجميل أو العمل

(١) ظهرت أول إشارة لنظرية « الفن للفن » فى مذكرات « بنيامين كونستان B. Constant » يوم ١٠ فبراير ١٨٠٤ ، لكنها لم تنتشر انتشارا هائلا قبل عام ١٨٩٥.

الفنى لا ندرك إلا الشكل فحسب ، وعلى هذا الأساس كان كنت يفضل شعر بوب Pope الشاعر الإنجليزى الذى يمثل المدرسة الأوغسطية فى عنايتها بالشكل دون المضمون ، وكان كذلك يفضل شعر فردريك الأعظم الإمبراطور المثقف على شعر جيته وشلر الذى يثقله مضمونه . أضف إلى ذلك أن تعريفه للشعر بأنه « فن قيادة اللعب الحر للخيال كما لو كان عملا هاماً للذهن » ، تعريف ذو صبغة سيكولوجية ما فى ذلك شك ؛ فليس عجيباً إذاً أن يؤثر فى تأملات شوبنهور ذات الطابع السيكولوجى الواضح .

ولكن من أين للفيلسوفين آراءهما عن الفن والإبداع الفنى ؟ من التأمل الخالص والاستدلال تبعاً للنظام الفلسفى لدى كل منهما ، فهما لم يتعمدا مشاهدة الواقع ولا امتحان ظاهرة النشاط الفنى امتحاناً تجريبياً ، وربما كان ذلك من آثار النزعة العقلية التى امتدت إليهما ، وإلى كنت من بينهما خاصة ، والتى كانت قد اختفت قليلا بانتهاء القرن السابع عشر وحلول الثامن عشر حيث بوادر الثورة الصناعية وازدهار النزعة التجريبية . ولقد يقال إن آراء شوبنهور تشف عن محاولات استبطانية [1] يستند إليها ليقدم آراءه ، أفليس هذا ضرباً من الاعتماد على التجربة . وهذا صحيح ، ولكن هذه المحاولات متعلقة بالتذوق ، وقد حاول الفيلسوف أن يستنبط على أساسها بعض الآراء عن الإبداع ، وهذا خطأ تورط فيه معظم الباحثين فأضلهم السبيل ، أضف إلى ذلك أن استنباطه كان متأثراً تأثراً عظيما بمذهبه الفلسفى العام .

(د) فإذا انتقلنا إلى نهاية القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، وجدنا موضوع هذه الصلة لا يزال يستأثر باهتمام الباحثين ويغريهم بتبين جوانبه ، وهم فى الغالب يبدأون من مقدمات تشهد بأن هذه الصلة قائمة وقوية ، ولكن منهجهم لا يزال قاصراً ، حتى إنه لينتهى بهم إلى نتائج تخالف روح المقدمات .

يرى لالو *Ch. Lalo* أن صلة الفن بالحياة قائمة لا شك فيها ، وأنها قد تكون على وجوه خمسة :

١ — فالفن يمكن أن يكون نوعاً من مضاعفة الحياة ، فهو شبيه بها ،

---

(١) introspective

والصفات الرئيسية التى نجدها فى العمل الفنى نجدها كذلك فى مبدعه ، وفى جمهوره . ويبدو ذلك بشكل واضح فى أعمال ستندال Stendhal وبودلير Ch. Baudelaire ، وقد عمم التعبيريون(١) هذا القول بغير حق على الفن عامة .

٢ — وهو قد يكون نوعاً من إكمال الحياة ، يرسم مثلا أعلى جميلا وخيراً معاً ، على شريطة أن يكون هذا المثل الأعلى إنسانياً عاماً ، وهذا ما حققه روسو J.J. Rousseau وجوركى M. Gorki .

٣ — وقد يكون ضرباً من الترف وسط تيار الحياة الجادة ، وهو فى هذه الحال يقدم لنا شيئاً مغايراً للحياة الواقعية ، وقد دعا سبنسر H. Spencer إلى هذا الرأى ، وحققه فلوبير G. Flaubert .

٤ — وقد يكون ضرباً من البراعة فى أسلوب معين ، وهذا ما دعت إليه مدرسة الفن للفن بوجه خاص ، وعمل على تحقيقه أوسكر ويلد Oscar Wilde وبليك Blake ومن قبلهما زهير بن أبى سلمى وكعب بن زهير .

٥ — وقد يقوم الفن بمهمة التطهير فى الحياة ، ويرى لالو أن فكرة التطهير هى جوهر نظرية أرسطو فى « الكثرسيس » ، ويقول إن جيته قد حقق هذا الرأى ، ولعله كان يقصد « آلام ڤرتر » بوجه خاص .

ويستشهد لالو لإثبات شدة صلة الفن بالحياة ، بأن الموضوع الرئيسى للأعمال الفنية هو الحب غالباً ، والحب هو جوهر العلاقة التى تقوم عليها حياة المجتمع ، ممثلة فى الأسرة . فانظر إلى أى مدى يستمد الفن موضوعه من صميم الحياة . وهو إذ يتناول هذه العلاقة يحاول أن ينظمها ، وتلك مهمة أخلاقية من ناحيتها الشكلية على الأقل ، وقد نبه لالو على الناحية الشكلية لأننا يجب ألا نخلط بين مهمة الأخلاق ومهمة الفن ، فإن الأخلاق مهمتها تنظيم الجانب الجدى من الحياة ، بينما الفن مهمته تنظيم الترف(٢) .

وهذا الرأى من لالو شبيه برأى ريبو Th. Ribot الذى عبر عنه فى كتابه « الخيال المبدع » ، وخلاصته أن هناك نوعين من الأساطير لدى البدائيين : أساطير تفسيرية مهمتها تفسير الظواهر التى يشهدها البدائى ،

---

(١) expressionists

(٢) "L'Art et La Morale", par Ch. Lalo; Paris, L. F. Alcan, 1922, 169.

وأساطير أخرى غير تفسيرية . وتنبع الأولى من حاجات حقيقية أو بالأحرى من الحاجة إلى المعرفة وتنتهى فى تطورها على مر العصور إلى الإبداع العلمى فى صورته الحديثة ، أما النوع الثانى فيصدر عن الحاجة إلى الترف وينتهى فى تطوره إلى الإبداع الأدبى الحديث .

ويرى دى لاكروا أن جميع النظريات التى تحاول العثور على جذور النشاط الفنى فى ناحية معينة من نواحى النشاط الإنسانى ، كاللعب أو نشاط الغريزة الجنسية أو الميل إلى عرض الذات[1] كلها نظريات باطلة ، وبطلانها آت من نقصها ، فلا نشاط اللعب ولا نشاط الغريزة ولا أى ضرب آخر من ضروب النشاط الحى بكاف وحده لتعليل جوانب النشاط الفنى جميعاً ، إنما الفن أشد اتصالا بصميم الحياة من أن يكفى لتعليله وجه من هذه الأوجه دون سواه ، الفن ينبع من ضروب النشاط الإنسانى كلها مجتمعة ، ينبع من اللعب ومن الدين ومن الرقص المقدس ومن النشاط النفعى ومن كل نشاط حى آخر ، فهو وسيلة لإنفاق النشاط الإنسانى ككل . وإذا كان أصله كما نرى ، ضارباً فى أعماق الحياة ، فإن غايته كذلك متعلقة بتلك الأعماق . إن السواد من الناس لا يعرفون من الحياة إلا أنها خطوات يخطونها نحو غايات عملية ، وبذلك اقتصروا على النظر إلى الحياة والعالم بنظرة نفعية ، ونسوا أن هناك جوانب أخرى يمكن النظر إليها . ها هنا تتجلى مهمة الفن ، فهو يعيد الإنسان إلى العالم الرحب العريض ، يعيده إلى الآفاق الواسعة ، إلى الطريق الذى أبعدته النفعية عنه . إننا بالفن نعود إلى توثيق الصلة بيننا وبين الوجود عامة ، بعد أن كان الإغراق فى الحياة العملية قد أوهنها . إن الحياة العملية ترهقنا ، والفن ليس سوى لحظة نتوقف فيها عن مواصلة نشاطنا العملى طلباً للراحة ، وتأهباً للسير من جديد ، إننا نعود إليه لنتزود بما يضىء بعض مراحل هذا الرحيل الأعمى الذى كاد أن يدمر الإدراك الباطنى والخارجى على السواء[2] .

هذا هو رأى دى لاكروا ؛ وشبيه به رأى لالاند A. Lalande ، فعنده أن منابع الفن لا يمكن العثور عليها فى مظهر دون سواه من مظاهر

---

(١) self-exhibition

(٢) "Psychologic de l'Art" par H. Delacroix; P. 47; Paris, L.F. Alcan; 1927.

النشاط الإنسانى ، وعلى هذا الأساس يلوم من يقولون بأن الفنون جميعاً خرجت من المعبد ، إنما الحياة كلها بهذا الثراء وهذا التغاير لازمة لانطلاق النشاط الفنى ، كما كان ، «مجمع المتناقضات» لازماً لظهور الكون على رأى أنكسمندر .

إن هذا التصور يقتضى من دى لاكروا ، لكى يكون منطقياً مع نفسه ، أن يقول إننا بالفن ننفصل عن الحياة العملية وننعزل إلى نوع من التأمل والاستمتاع . ولو أنه قرر ذلك لبدت أخطاؤه أمامنا سافرة دون أن تقنعّها هذه الألفاظ الجميلة . إن فكرته شبيهة بفكرة السرياليين ، الذين يغلّبون الاتجاه نحو مخبآت اللاشعور ، وبذلك ينعزلون بالفن عن المجتمع والحياة الاجتماعية ، بدعوى إعادة التوازن للحياة التى تبدو فى نظرهم شديدة الانحياز إلى جانب الشعور .

(هـ) ولكن ، أى تشابه بين آراء دى لاكروا ولالومن جهة وآراء شوبنهور وأفلاطون من جهة أخرى .

الكل مجمعون على أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير ، وقد كان طبيعياً أن يجمعوا على هذا القول لأن المشاهدة البسيطة للواقع شاهد بصحته ، ولكن المشاهدة البسيطة العابرة شىء والمشاهدة العلمية الدقيقة شىء آخر ، وهم قد مارسوا النوع الأول ولم يقدموا لنا ما يدل على أنهم مارسوا النوع الثانى ، بل اعتمدوا على الاستدلال المنطقى المشوب ببعض الشائعات التى تنتشر بين المثقفين حول هذا الموضوع ؛ وإذا كان دى لاكروا قد انفرد من بينهم بمشاهدة الواقع مشاهدة دقيقة كما ينبىء عن ذلك مؤلفه فى «سيكولوجية الفن» فإن هذه المشاهدة قد اعتمدت على الاستبطان لتجربة التذوق أكثر مما اعتمدت على الملاحظة الموضوعية للنشاط الإبداعى ، وهنا كان موطن النقص ، ويكفى أن نقرر هنا نقطتين نحدد بهما هذا النقص .

الأولى أن الملاحظة الاستبطانية فى حالة تذوق العمل الفنى تنبىء أولا وقبل كل شىء لا سيما عند من يحمل قسطاً عظيما من الثقافة مثل أولئك المفكرين ، تنبىء بالاستمتاع أو النشوة ، وهذا ما دفع دى لاكروا إلى الربط بين الفن والراحة ، كما دفع لالو إلى جعل الفن تنظيما للترف

وشوبنهور إلى جعل الفن سبيلا للفرار من شقاء الحياة إلى السلام الروحى العميق .

والثانية أن العبور من الملاحظة الاستبطانية لتجربة التذوق إلى تجربة الإبداع يتضمن مصادرة لم يقم عليها أى دليل ، ومؤداها أن خطواتى — أنا المتذوق — وأنا أتقدم بتقدم العمل الفنى وأتابعه وأكشف من خبايا النفس ما لم أكن أعرفه من قبل ، شبيهة إن لم تكن مطابقة لخطوات الفنان وهو يتقدم فى إبداع عمله ؛ ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة ومع ما تتطلبه من إثبات دقيق ، فقد اعتبرها كثير من الباحثين أمراً مسلماً به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم .

على أن خطورة الاستبطان بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم ، لأنه منهج يمكن الاستعانة به فى بحث كثير من نواحى نشاطنا النفسى ويمكن التورط فيما يجلب من أخطاء فى هذه النواحى جميعاً ، فنحن لا نستطيع أن نتعرف بالاستبطان إلا على ما هو حاضر فى المستوى الشعورى فحسب ، ولسنا نقصد أن نخوض فى موضوع اللاشعور بالمعنى المستخدم لدى المحللين النفسيين ، ولكننا نقصد أثر العادات والاكتساب بوجه عام ، وأثر البيئة الاجتماعية والتيارات الثقافية السائدة ، نقصد أثر هذه الأشياء جميعاً فى توجيه تجاربنا ، ولاشك أنها تقوم بهذا التوجيه فعلا ، ولكننا لا نطلع على ذلك إطلاعاً شعورياً وإن كنا نستطيع بشىء من الجهد أن نلاحظه ملاحظة موضوعية بأن نلاحظ آثاره ، فهل يطلعنا الاستبطان على هذا كله ؟ كلا طبعاً ، أى أنه يطلعنا على الحاضر دون شروطه أو دينامياته ، فيمكننا من الوصف دون التفسير ؛ وإذا كانت مهمة البحث العلمى أن يفسر لا أن يصف فحسب ، فليس للباحث أن يعتمد على الاستبطان وإن لم يكن يلزمه أن يرفضه نهائياً .

فلنشهد الواقع على ما فى آراء المفكرين السابقين — فيما عدا أرسطو — من خطأ ، قادهم إليه الاعتماد على الاستبطان أولا وقبل كل شىء .

ففيما يتعلق بتجربة التذوق ، تدل المشاهدة الأكثر دقة على أن المرء لا يستطيع أن يتذوق العمل الفنى العظيم إلا إذا كان من أولئك الذين لا يقعدون عن بذل الجهد العظيم فى سبيل الثقافة الشاملة العميقة ، الثقافة

الإنسانية بوجه عام ، والفنية بوجه خاص[١] ؛ فأما عن الثقافة الإنسانية الشاملة فيظهر أثرها مثلاً فى كوننا لا نستطيع أن نتذوق الأدب الإغريقى إلا إذا كنا على علم بالحياة فى المجتمع الإغريقى ، ولن نستطيع أن نتذوق الشعر الجاهلى إلا إذا كنا على علم بالحياة فى المجتمع العربى الجاهلى . وأما عن الثقافة الفنية فإنها تمد المرء بما يمكن أن يسمى « إطاراً » يساعد على تنظيم التلقى للعمل الفنى ، وبذلك يزيد قدرتنا على التذوق ، وكلما ازدادت ثروتنا الفنية ازددنا قدرة على تذوق الأعمال الفنية بكل ما لكلمة التذوق من معنى دقيق ، فكم يكلفنا تحصيل هذه الثروة من جهد وعناء ؛ ولكن بعد أن نبذله ونجنى ثماره ننساه ونعيش مع هذه الثمار دون أن يطلعنا الاستبطان على ماضيها . أضف إلى ذلك أن اللحظات التى نقضيها فى تذوق الأعمال الفنية العظيمة ، هذه اللحظات نفسها تقتضينا جهداً هائلا يتمثل فى متابعة العمل بانتباهنا الذى يربط كل ما مر به من أجزاء العمل بالخطوات التالية ، وذلك حرصاً منا على أن يكتمل الكل فى نفوسنا عند ما نبلغ النهاية ، وربما كان هذا الفعل « الموحِّد » من أهم شروط التذوق ، أو بالأحرى هو نفسه فعل التذوق بغض النظر عن شروطه المعدة من قبل .

هذا من ناحية التذوق ؛ فأما من ناحية الإبداع ، فيكفى أن نذكر حالة كيتس J. Keats ، الشاعر الذى قيل عنه إنه شكسبير الثانى ، فإن نظرة عابرة إلى إحدى مسودات قصائده كفيلة بأن تطلعنا على مدى ما كان يبذله من جهد ؛ هذا إلى أنه كان يتابع القراءة ثمانى ساعات يومياً[٢] ، ولقد يقال إن كيتس شهد بنفسه أنه إذا لم يأت الشعر طبيعياً كما تأتى أوراق الشجر فياحبذا لو لم يظهر أبدا ، قد يقال إن هذا دليل على أن الشاعر لم يكن يبذل من الجهد شيئاً بل كان ينتظر قدوم الشعر قدوماً طبيعياً ، ولكن ريدلى M.R. Ridley يرى أنه لم يكن يعنى هنا سوى « الحال الشعرى »[٣] السابق على فعل الإبداع مباشرة ، أما الشعر ككل ، أما الإعداد لبزوغ هذا « الحال » الخصب فلا يكون إلا بالسعى الحثيث

---

(١) سنزيد هذه الناحية تفصيلا فى الباب الثانى من هذا البحث .

(٢) "Keats' Craftsmanship", by M.R. Ridley, Oxford, 1933; introd.

(٣) poetic mood

المتواصل . وإذا نحن اطلعنا على النسخة التى كان يقرأ فيها أعمال شكسبير عرفنا كم كان يبذل من الجهد فى هذه القراءة . فهناك الخطوط المسطورة تحت بعض التعبيرات وهناك الأقواس وهناك الملاحظات على الهوامش ، فقراءته كانت تقتضيه جهداً غير ما تقتضى أى قارئ عادى ، لأن كيتس كان يتخذ منها وسيلة لإعداده كشاعر مبدع . وكذلك حاول توفيق الحكيم أن يطلعنا فى « زهرة العمر » على مدى ما بذل من جهد وما عانى من مشقة فى سبيل إعداد نفسه كفنان ، ولعل أبرز ما فى هذه المحاولة قصة البحث عن الأسلوب . وقد عرف الدكتور طه حسين ضرورة بذل الجهد فى سبيل الإبداع فعاب حافظاً وشوقى طلبهما للراحة ، كأنما غرتهما فكرة الإلهام وخدعتهما عن نفسيهما[1] ؛ والشاعر القديم يقول :

الشعـــر صعب وطويل سلمه إذا ارتقى فيـــه الذى لا يعلمه

وكان إدجار ألن پو E.A. Poe يقول إن الفن جهد وعرق .

يكفى هذه الحجج للرد على القول بالراحة أو تنظيم الترف أو الفرار إلى السلام .

(و) على أنه ما يزال هناك مجال للتساؤل فيما يتعلق بآراء شوبنهور ولالو ودى لاكروا ؛ فلقد فندنا آراءهم وأرجعنا خطأ هذه الآراء إلى منهج أصحابها ؛ ولكن الذى يثير التساؤل هو هذا الاتفاق الواضح بين المفكرين الثلاثة ، مما يجعلنا نبحث عن تعليل اجتماعى لهذا الخطأ ، فإن المنهج الناقص أو المشوب إذا كان كفيلا بأن يجلب الخطأ إلى رأى كل من يستعين به ويستهديه ، فإنه غير كفيل بأن يجعل هذا الخطأ واحداً عند الجميع ، ومن الجلى أن هناك شيئاً وراءه أقوى منه يوجهه ويحدد خطواته ، وقد بينا كيف أن الفن لا يرتبط بالراحة وما يقرب منها لا من حيث التذوق ولا من حيث الإبداع ، لأن الميزة السيكولوجية للراحة هى انخفاض درجة « التآزر الموجه » لنواحى النشاط النفسجسمى المختلفة ، وذلك فى مقابل الفعل الذى يمتاز بارتفاع درجة « التآزر الموجه » وهذا ما لا سبيل إلى إنكاره فى الفن من ناحية التذوق والإبداع . فلماذا أجمع الباحثون الثلاثة على إثبات الراحة للفن ؟ لأن الباحثين الثلاثة لم يعتمدوا على المنهج الموضوعى ، وربما كان مثل هذا المنهج

(١) «حافظ وشوقى» للدكتور طه حسين بك . المقال الموسوم « شعراؤنا ومترجم أرسططاليس» .

كفيلا بأن يدرأ عن الباحث التأثير المباشر للحياة الاجتماعية فيه ، فى حين أن الاعتماد على التأمل والاستبطان كفيل بعكس ذلك . ولكن لماذا أثرت الحياة الاجتماعية فى آرائهم على هذا الوجه ؟ يكفى أن ننظر فى الحياة الاجتماعية لهذا العهد ، لنتبين أهم خصائصها .

إن الوجه الجديد من الحضارة الغربية ، بعد الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر ، وانهيار بقايا الإقطاع ، وتحول المجتمعات الغربية إلى مجتمعات صناعية ، وتحول العامل ، وهو قوام المجتمع من الناحية المورفولوجية[١] إذ يكوّن الأغلبية العددية ، تحول هذا العامل الزراعى إلى عامل صناعى ، وتحول أصحاب الحرف اليدوية إلى عمال فى المصانع الكبرى ، وما كان يرتبط بهذه المصانع من عمل مرهق يتناول الأطفال والنساء كما يتناول الرجال ، ويمتد إلى ما يقرب من أربع عشرة ساعة يومياً ، مما دفع أوين R. Owen وفوريية Fourrier إلى دعوتهما الإصلاحية ، وماركس K. Marx وإنجلز F. Engels إلى دعوتهما الثورية المنظمة ، وباكونين وبرودون إلى دعوتهما الثورية الفوضوية ، فى ظل هذا الوجه من الحضارة لم يكن بد من الربط بين العمل والتعب ، فأصبح العمل والإجهاد[٢] سواء . أضف إلى ذلك أيضاً طبيعة هذا العمل ، فقد اقتضى قانون تقسيم العمل فى ظل الصناعة الضخمة والإنتاج الضخم سعياً وراء الربح الضخم ، تقسيم الحركات اللازمة لإنتاج السلعة إلى عدد من الحركات البسيطة واختصاص كل عامل بإحدى هذه الحركات ، حتى لقد قال ليمونتى Lemontey ، « إنه لمن المؤسف حقاً أن يعترف إنسان بأنه لم يصنع فى حياته كلها سوى الجزء الثامن عشر من الدبوس » ، ومن المعلوم طبعاً أن تكرار الحركة البسيطة مع فقدان الشعور بالهدف يجلب الشعور بالتعب سريعاً ، ولم يكن العامل فى المصنع يشعر بالهدف النهائى لحركته البسيطة ، وفى ذلك يقول تاوسج Tawssig « نعم إن العمال فى المجتمع الحديث يعملون جميعاً من أجل إنتاج شىء جامع لنتائج أعمالهم ، إلا أن شعورهم بهذه الوحدة الغائية ليس له وجود ، فالعامل لا يفكر فى هذا النتاج العام ، ولن يفكر فيه إلا إذا حدث أن قرأ الكتب

---

(١) morphological, morphologique

(٢) drudgery

فى الاقتصاد وتمثل نظرياتها أينما كان » . وقد بحثت كارشتن Karsten ديناميات تكرار العمل الواحد البسيط وأبانت السبب فى ارتباطه بالضجر ، أسرع من ارتباط الفعل المتكامل ذى الهدف الواضح(١).

فى ظل هذه الظروف لا يمكن التحدث عن « العمل الممتع » ، أو العمل الذى يثير الاهتمام(٢) ، بل لعل هذا الحديث أن يكون ضرباً من التناقض عندئذ ، فحيثما وجد الاستمتاع لا وجود للعمل ، إنما يوجد ما هو ضد العمل ، توجد الراحة أو يوجد النشاط المبذول بغير اكتراث أو يوجد الفرار من شقاء الحياة ، أو يوجد التوقف عن هذا التخبط المهلك الأعمى الذى كاد أن يقضى على الإدراك الباطنى والخارجى على السواء . وليس من المهم طبعاً أن ننبه على أن هذا الوراء الاجتماعى يعمل عند أولئك الباحثين بطريقة غير مشعور بها (٣).

يكفى هذا القدر من التتبع لآراء الباحثين فى موضوع الصلة بين الفن والحياة ، ممن تغلب على آرائهم الصبغة السيكولوجية . ومن الجلى أن الجميع قد بدأوا من مقدمة تقرر وجود هذه الصلة فعلا ، ولكن مناهجهم كانت تضلهم وتنحرف بنتائجهم .

ولنمض الآن إلى وقائع التاريخ ، محاولين أن نتلمس بعض مظاهر هذه الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية .

٢ ــ نقصد إلى الحضارة الإغريقية فى القرن الخامس ق. م ، ونترك كل الحضارات السابقة على ذلك لأن الحديث فيها يتطلب إفراد فصول لمناقشة مشكلة ليست من صميم بحثنا هذا ، ألا وهى تحديد المقصود بالعمل الفنى وما إذا كانت مخلفات تلك الحضارات المصرية والهندية والأشورية والبابلية تدل على أن هذه الشعوب كانت تعرف الفن كما نعرفه الآن ،

---

(١) "Principles of Gestalt Psychology,, by K. Koffka, New York, H.B. & Co., 1936, p. 410.

(٢) interest

(٣) يمكن الرجوع إلى كتاب "The Bleak Age" تأليف J.L. & Barbara Hammond فيه عرض طيب للأحوال الاجتماعية السيئة فى انجلترا فى أوائل القرن التاسع عشر . وقد نشر فى مجموعة "Pelican Books"

أم أنها لم تكن تعرف سوى الطقوس . أما بصدد الحضارة الإغريقية فى القرن الخامس فالاتفاق سائد على أن أسخيل وسوفوكل Sophocles وفيدياس Phidias من بين أبنائها كانوا فنانين من الطراز الأول . فأى علاقة كانت بين فنونهم وبين حياة مجتمعهم فى ذلك العصر ؟

الواقع أن هذا السؤال غامض كل الغموض ، بل لنذهب إلى حد القول بأنه ليس هو بالضبط السؤال الذى نريد أن نلقيه ، وإنما نحن نريد أن نتبين ما إذا كانت هناك صلة بين الفن وبين الحياة الاجتماعية ، أما البحث فى ماهية هذه الصلة وكيف يبزغ هذا الطراز الفنى من هذا النظام الاجتماعى ، فذلك ما لم نقصد إليه ، وما ينبغى القصد إليه فى فقرة من فصل . والواقع أننا نستطيع أن نتبين هذه الصلة التى نبحث عنها بأن نقارن بين الفن الإغريقى والحياة الإغريقية فى القرن الخامس وبين الفن الإغريقى والحياة الإغريقية فى القرن الرابع .

يقول ستوبارت Stobbart إن سوفوكل هو العارض الأمين لأثينا البركليزية ، فى حين أن يوريبيد Euripides كان نبى القرن الرابع ، متحرراً عالمياً لا يستقر ولا يهاب فى آرائه شيئاً .

كان المجتمع الأثينى فى القرن الخامس مجتمعاً ناهضاً ، أصاب النصر فى واقعتين ، واقعة مرطون البرية وواقعة سلاميس البحرية ، ولئن كانت اسبرطة صاحبة الفضل فى النصر الأول فأسطول أثينا هو المنتصر فى الواقعة الثانية والمجتمع الأثينى هو صاحب الفضل دون سواه ، وقد كان هذا النصر مصاحباً لانقلاب خطير حدث فى بناء المجتمع الأثينى نفسه ، فقد تم النصر لطبقة الملاحين على طبقة الزراع وملاك الأرض ، وقد بدا ذلك واضحاً عند ما حاز اقتراح طيمستوكل Thémistocles إنشاء أسطول بحرى الفوز على المعارضة التى كانت تخشى ما ينجم عن ذلك من سيطرة للملاحين الصعاليك على شئون الحكم وإدارة دفة البلاد بعد أن كان المجد للأوليجارشية الزراعية ؛ وقد تم ما توقعته هذه المعارضة فعلا . بل تم أكثر مما توقعته ، فقد اتجه بركليز إلى تقسيم الملكيات الزراعية الكبيرة بين الفلاحين المعدمين ، وعمل على تقوية أثينا بحرياً لأنه كان يتوقع لها المجد من ناحية البحر ، أما فى البر فهناك اسبرطه التى لا تعرف كتائبها الهزيمة أبدا ، أضف

إلى ذلك الجزر الشرقية القريبة من سواحل آسيا الصغرى كانت مولية وجهها نحو الغرب منذ القرن السادس ، تستنجد بالهاين عامة لينصروها على العدوان الفارسى الأثيم ، فلما تم النصر للأسطول الأثينى على أسطول الفرس فى سلاميس كان ذلك إيذاناً ببزوغ مجد أثينا وتحذيراً لفلول زاركسيس ألا تعود إلى التفكير فى إحراق مدائن الإغريق ، وكان فيه أيضاً إيذاناً بمجد هذه الفئة الجديدة بوجه خاص التى سيطرت على شئون الحكم فى داخل أثينا ووجّهته وجهة استعمارية بحرية ، فلها السلطان فى الداخل والاستعمار فى الخارج .

هذا هو الجانب السياسى للمجتمع الذى أنجب فيدياس وسوفوكل . وقد كانت أخص خصائص فن هذين الرجلين المثالية لا بالمعنى الحديث الذى يعنى الابتعاد عن الواقع العملى أيا كان هذا الابتعاد وإنما يعنى التعلق بالمثل الأعلى ، ولم يكن يسمح للتخصص الواقعى أن يظهر إلا إلى الحد الذى لا يتعارض فيه مع هذا النوع من المثالية . كان الشرط فى التماثيل أن تمثل أبطالا وبطلات لهم من البروفيل والهيئة ما يوحى بالكمال فى البنية ، وأن تمثل أعظم التمثيل تلك الحكمة الإغريقية القائلة بالاعتدال فى كل شىء حتى الاعتدال إلى أقصى درجة ممكنة ، فلم يكن يسمح بتجاعيد الجبهة التى تنم عن انفعالات النفس الواهنة ، وفى الأدب كانت أنتيجونا حازمة وأمينة حتى الموت ، وأياس شجاعاً إلى أقصى حد ممكن ، وكثيراً ما كان يتاح للرسل والحراس بل للعبيد بلاغة الخطباء المفوّهين . وكانت موضوعات التراجيديا مقتبسة من أساطير البطولة المنثورة فوق مائدة هوميروس ، وليس هناك سوى استثناءين لهذه القيود ، هما « الفرس » لإسخيلوس و « نهب ملطية » لفرينيخوس Phrynichus ؛ وكان الممثلون ينتعلون أحذية مرتفعة مما يضفى عليهم قامة فوق إنسانية ، وكانوا يلبسون أقنعة والقناع من شأنه أن يخفى كل تعبير يمكن أن يبديه الوجه ، ولذلك كان الممثل يعتمد على إشاراته ووضوح مقاطعه وقوتها ، وبالتالى كان التهويل الدرامائى مهمته الأولى ، وكان المسرح الإغريقى خطابياً . والواقع أننا نستطيع أن نلخص خصائص الفن فى القرن الخامس هكذا : فى النحت كان فيدياس يصنع تماثيله من العاج والذهب ويضفى عليها صورة توحى بالكمال الفيزيقى ،

وفى الأدب كان سوفوكل يتخذ مادة تمثيلياته من الأساطير وكل من فيها أنصاف آلهة ، ويصبغها بصبغة التهويل فى العواطف وفى التعبير .

فإذا انتقلنا إلى القرن الرابع ، فإن اكسنوفون Xenophon الأديب الناثر ، ويوريبيد الدرامائى وبراكستيل Praxyteles المثَّال هم الفنانون ذوو السيادة . وقد كانت أثينا فى هذا القرن على عكس ما كانت فى القرن السابق من الناحية السياسية خاصة والاجتماعية عامة . كانت فى القرن السابق مظفَّرة ناهضة ، فى حين أنها فى هذا القرن مهدمة مجهدة على أثر الحرب الهائلة التى بدأت بينها وبين اسبرطه منذ عام ٤٣١ ق. م ولم تنته إلا فى عام ٤٠٣ ق. م بهزيمة أثينا ، التى كان يحكمها كليون Cléon ذلك الحاكم الذى شاع احتقاره وسخر منه أرستوفان فى كوميدياته وكان يطلق عليه اسم « الدباغ » ، فى حين أن سلفه پركليز كان على وشك أن يصبح مقدساً ، حتى لقد سُمح بإظهار صورته على درع أثينا التى صنعها فيدياس كاستثناء يناسب عبقريته التى لا تدانى ؛ ولقد ساءت أحوال أثينا فى القرن الرابع ، فالمؤرخون يحدثوننا عن انتشار الملاريا ، وأفلاطون متشائم يفر من النظام السائد ويحاول أن يضع تخطيطاً خيالياً للنظام الاجتماعى كما يرضاه ، وحكومة الطغاة الثلاثين تظهر ثم تختفى ، وتتعدد التيارات الفكرية ولم تكن فى الواقع مجرد تيارات فكرية بل كانت معالم اتجاهات نحو الحياة كلها ، أقول تتعدد هذه التيارات وتتضارب بشكل ينم عن تخلخل البناء الاجتماعى وانخفاض درجة التكامل . فالقورينائية [١] من ناحية تدعو إلى اللذة ، والكلبية [٢] من ناحية تدعو إلى الزهد والتقشف . وفى نظر البعض أن هذه المظاهر مظاهر خصوبة وفى نظرنا أنها خصوبة فعلا لكن على حساب التكامل الاجتماعى ، ومنذا يستطيع أن ينكر خصوبة القرن الخامس ولكنها لم تكن فى هذا الاتجاه .

فى ظل هذه الأحوال الاجتماعية ، لم يكن براكستيل يتخذ مادة تماثيله من العاج والذهب كما كان يفعل فيدياس بل كان يتخذها من الرخام ، ولم يكن يضفى عليها هذا الطابع الإلهى الرائع بل كان يبرز فيها إنسانية لم

---

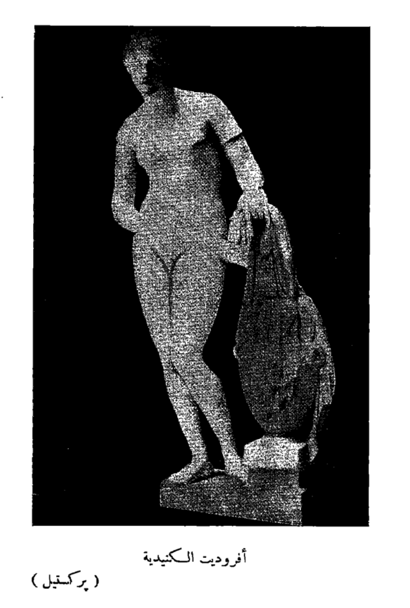
(١) Cyrenaics

(٢) Cynics

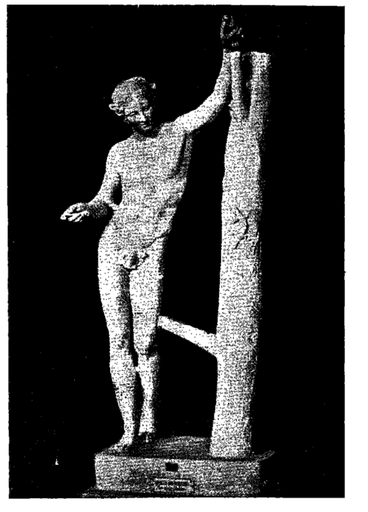


أثينا اللمنوسية

(فيدياس)



أفروديت الكنيدية
(پركستيل)



أپولو ساوروكتونوس
(پركستيل)

تكن تبدو عند فيدياس ، ويكفى أن نقارن بين أفروديت الكنيدية التى صنعها براكستيلس ليقدمها لشعب كيندوس وبين أثينا فيدياس ، فالأولى عارية تبدو فيها كل رخاصة المرأة فى هذا المجتمع ، والثانية إلهية أولا وقبل كل شىء . ولقد شاع العرى فى النحت حتى شمل الآلهة والربات ، ولم يكن فيدياس يفعل ذلك ، وأصبح هرمس الشاب الجميل المتداعى يحتل مكان أبولو إله الرياضة القادم من اسبرطه .

وماذا فعل يوريبيد ؟ أصبحت الآلهة عنده مغرقة فى الإنسانية حتى إنه لم ير فى مشكلة جاسون وميديا أكثر من مشكلة زوجية معقدة ، وأباح لنفسه أن يظهر الشحاذين والمتسولين على المسرح ، ولم يكن الحب عنده يخضع للواجب كما كان يفعل عند سوفوكل ، وبوجه عام كان العنصر الرومنتيكى بارزاً عنده كما كان بارزاً عند براكستيل .

وفى مثل هذه الأحوال يمكن أن نفهم كيف أن اكسينوفون يكتب رسالة فى الصيد ويورد بها أخباراً عن تربية الخيل وكلاب الصيد ، ويكتب رسالة فى المال وفى واجبات الفارس ، فليس ذلك سوى دليل لهذه الظاهرة التى عمت المجتمع ، ألا وهى انطلاق كل فئة نحو العناية بموضوع اهتمامها ، سواء أكان هذا الموضوع يلقى الاهتمام عند أكبر عدد ممكن من المواطنين أم لم يكن ؛ وهذا بدوره دليل على انخفاض درجة التكامل ؛ ولم يكد يبلغ القرن الهزيع الأخير حتى خضعت أثينا للاستعمار المقدونى(١) . هذا مثال يقدمه لنا التاريخ ، شاهداً على قيام الصلة القوية بين الفن والحياة الاجتماعية ؛ وعلى رأى هربرت ريد أن هذه الصلة ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعى المتعددة ، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة ، فمثل هذا التغيير يجرى على الفن أيضاً ، ما دامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامى واحد ، ومن ثم كان تغير المجتمعات تغيراً متكاملا دائماً (٢) .

---

(١) «المجد الذى كان للاغريق» ستوارت — تعريب مصطفى سويف [تحت الطبع] .

(٢) بعد الانتهاء من هذا البحث وإعداده للطبع أتيح للمؤلف أن يطلع على كتاب "The Genesis of Plato's Thought" تأليف Winspear . ويعتبر هذا الكتاب من أقيم الكتب التى تقدم لنا تحليلا دقيقاً للظروف الاجتماعية التى صاحبت الفكر اليونانى فى ازدهاره وانهياره .

والتاريخ ملىء بالأمثلة من هذا القبيل ، ولكنا نكتفى بهذا المثال .

٣ — ولكن لنترك السطح ولنمض خطوة نحو الأعماق .

إن الخاصية الأولى للحياة هى ما يبديه الحى من قابلية للتنبه[١] والتهيج[٢] ، وما يترتب على ذلك من سعى متصل نحو التكيف ، وتتسع هذه الخاصية لتستوعب فى طياتها كل ضروب النشاط الحى من الانتحاء الضوئى فى النبات والفعل المنعكس فى أقل درجات النشاط لدى الحيوان إلى الإبداع وهو أرفع درجات النشاط فى الإنسان وأعقدها ، والمقصود بالتكيف أن يكون الكائن مع بيئته أو بالأحرى مع مجال سلوكه كلا ديناميا تتوازن فيه القوى ، وينخفض التوتر الذى كان قد ظهر عند الكائن نتيجة لتنبيه أو لتوجيه .

والتكيف بهذا المعنى غاية النشاط الفنى ، كما أنه غاية كل نشاط حى ، ولسنا نقصد أنه غاية يتنبه الحى لها ويرتب خطواته نحوها ، ولكنا نقصد أنها غاية متضمنة فى كل ما يصدر عنه مع التسليم بأنه فى معظم الأحيان لا يتنبه لها . على أننا نرى فكرة التكيف بهذا المعنى المتسع الذى يطابق الاتزان يصدق على كل نشاط فى الكون كله حتى ضروب النشاط الفيزيقى ، وأبسط الأمثلة على ذلك وحدة ارتفاع السطح فى الأوانى المستطرقة ، وانسياب التيار الكهربائى من القطب الموجب إلى القطب السالب ، والتوصيل الحرارى فى الفلزات وفى السوائل ، وهبوب الرياح تبعاً لارتفاع الضغط وانخفاضه ، وسقوط النيازك على سطح الأرض ، كل هذه العمليات وما إليها تمضى نحو تحقيق الاتزان . وفى غمرة هذه العمليات ، نجد الإبداع الفنى عملية يقوم بها الفنان فى طريقه نحو التكيف ، وكذلك فى أى ميدان بالنسبة لأى عبقرى ، والعبقرية ليست سوى ضرب معقد من التكيف لأنها تتم فى مجالات غاية فى التعقد ، واختلاف الإبداع عن سائر العمليات التى يمارسها الحى اختلاف فى الدرجة فحسب ، لا فى النوع .

من ذلك يبدو أن النشاط الفنى من حيث هو عملية[٣] ، تمتد جذوره

---

(١) irritability,irritabilité

(٢) excitability,excitabilité

(٣) process,processus

فى أعماق الحياة ، وليس يهمنا الآن أن نبين كيفية هذا الامتداد ، بقدر ما يهمنا تأكيد وجوده . وكل الباحثين الذين أوردنا ذكرهم متفقون فى القول بهذه الحقيقة كما بينا ، غير أنهم لم يبدأوا من مثل هذه البداءة ، فإذا أخذنا نحن بها كفكرة موجّهة أثناء بحثنا التجريبى ، كان فى ذلك بعض الضمان لنوع النتائج التى سنصل إليها ، فلن نتورط فيما تورط فيه الباحثون المتقدمون من تناقض إذ انتهوا إلى نتائج تضاد مقدماتهم . وليس فى هذا القول منا محاولة لافتعال دائرة منطقية تامة ، إنما الضمان الذى نتحدث عنه ناتج عن استمرار اتصالنا بالواقع ، فالقول بأن الفن وثيق الصلة بالحياة مسلّمة تقدمها لنا صلتنا بالواقع على سبيل المشاهدة ، وخطواتنا التى سنخطوها بعد ذلك هى الأخرى تعتمد على الاتصال بالواقع ، بالشعراء أنفسهم ، حيث يتنبهون إلى صلتنا بهم وحيث لا يتنبهون ، ذلك أننا سنعتمد على تحليل الاستخبار والوثائق الشخصية والمسودات ، مما سنفصل القول فيه .

وقد عقد ديوى J. Dewey فصلا فى كتابه القيم « الفن كتجربة » ، أوضح به أن أهم خصائص التجربة الاستطيقية تبدو كبذور فى تجارب الحياة عامة . فالإيقاع يتمثل فى كون التجربة تمضى بين بداية ونهاية ، توتر ناتج عن ظهور حاجة أو شبه حاجة أو تنبيه ثم خفض للتوتر نتيجة للإشباع أو إزالة التنبيه . وفى بلوغنا الإشباع تغيرٌ لمجال سلوكنا مما يتضمن ظهور توتر جديد يمضى بنا نحو خفضه ، وهكذا تكون لحظة انتهاء تجربة هى نفسها لحظة بدء تجربة أخرى ، وبذلك تمضى الحياة فى سلسلة إيقاعية ؛ أضف إلى ذلك أن عنصر اللذة الاستطيقية ، هذه اللذة التى تصحب تذوقنا للعمل الفنى ، تتوفر بذورها أيضاً فى تجارب الحياة العادية كما شرحناها ، ذلك أن التجربة إذ تمضى نحو الإشباع يصحبها الشعور بالرضا ، وقد يتضخم هذا الشعور أحياناً حتى يصل إلى حد النشوة ، والرضا والنشوة وما بينهما درجات من اللذة الاستطيقية . ثم إن التجربة بمعناها الدقيق تعنى أشد درجات الحيوية فى الكائن الحى ، وهى لا تعنى الوجود المغلق داخل أحاسيسنا الشخصية ، إنما تعنى التفاعل التام بين الذات وعالم الأشياء والأحداث ، وتلك صفة رئيسية فى عملية الإبداع الفنى .

كل الظواهر تدل إذاً على وجود صلة عميقة بين الفن والحياة ، سواء

أكنا نعنى بالحياة جانبها السيكولوجى أم جانبها الاجتماعى ، ومعظم المفكرين متفقون على القول بهذه الصلة . وما دام الأمر كذلك فلنمض إلى تبيّن دقائقها من حيث هى «حدث» ، لنمض إلى تبين كيفية صدور العمل الفنى عن الفنان ، وتلك هى مهمتنا الرئيسية . فإذا استطعنا أن ننجزها كما ينبغى أن يكون الإنجاز ، أمكن أن نحدد على هذا الأساس دلالة العمل الفنى بالنسبة للفنان ، وبالنسبة للمجتمع الذى أنجب هذا الفنان .

ومحاولتنا فى هذا السبيل علمية بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، فسنعتمد على المنهج التجريبى أولا وقبل كل شىء ، ونحن نعلم أن مجرد ذكر المنهج التجريبى فى مثل هذا البحث يجلب الإشفاق والنفور ، فإن الإبداع الفنى فيما يرى البعض فيض يأتى من الأعماق التى لا يمكن أن يصل إليها مبضع العلم ، وليست هذه الدعوى سوى مظهر من مظاهر الشك فى قيمة المنهج التجريبى كوسيلة لعلم النفس ، بل هى مظهر من مظاهر الشك فى قيمة علم النفس عامة من حيث إن العلم وسيلته التجريب ، وهدفه التنظيم ؛ وهم يرون الحياة تمتاز بالحرية والتلقائية ؛ ولكن مما لا شك فيه أنهم يتجاهلون الحقيقة الراهنة وهى أن علم النفس قد تقدم خطوات لا بأس بها ، على الرغم من كثرة الخلافات وبفضلها ، وأن خطواته الأخيرة التى تنم عن تقدم ملحوظ تقوم أولا على المنهج التجريبى ؛ على أية حال يحسن أن نفرد لهذا الموضوع فصلا نناقش فيه بالتفصيل أسباب هذا القلق إزاء المنهج التجريبى عامة ، واستخدامه فى هذا البحث بوجه خاص ؛ ونبين إلى أى حد كان يحق لهذا القلق أن يبقى ، وإلى أى حد قد زالت أسباب وجوده فلم يعد له ما يبرره .

الفصل الثانى

فى

المنهج التجريبى

الطابع العام للأبحاث السيكولوجية فى القرن الماضى وأثره فى تقويم المنهج التجريبى وفى تقويم علم النفس عامة — المنهج التجريبى الموجَّه على أساس فلسفة تكاملية دينامية .

يحمل الرأى العام المثقف عواطف طيبة نحو المنهج التجريبى ونتائجه فى العلوم الطبيعية ، كالفيزياء والكيمياء والبيولوجيا ، وعلى العكس من ذلك يسىء الظن به كثيراً إذا ذكر مقروناً بالأبحاث السيكولوجية ، ولا سيما إذا كانت هذه الأبحاث تتناول الوظائف العليا للذهن . وربما كان فى هذا ما يدعو للعجب ، ولكن عجبنا لا يلبث أن يتبدد إذا نحن نظرنا فى تاريخ علم النفس عامة والأبحاث التجريبية فيه خاصة فى القرن التاسع عشر . فقد قضت هذه الأبحاث على معنى الحياة النفسية فى صميمها ، معنى النشاط المتكامل الذى يمارسه كائن له « إنيته » التى يشعر بها عند ما يقول أنا فعلت كذا ، وأنا قلت كذا ، وهذا الشىء لى ، وهذه يدى أنا وليست مجرد « يد » أراها ، هذا المعنى الذى يحياه رجل الشارع — فضلاعن المثقف — أغفلته الأبحاث التجريبية فى علم النفس ، بل مضت فى اتجاه مضاد ، فلا عجب أن تقل الثقة بها ، ولا عجب أن يعم سوء الظن علم النفس فى جوانبه النظرية أيضاً ، ما دامت هذه الجوانب هى الأخرى تمضى فى اتجاه مضاد بما تشيعه من أحاديث حول الترابطية[1] .

---

(١) associationism

وإليك لمحة من تاريخ علم النفس فى القرن الماضى ، ويهمنا أن نبرز الجانب التجريبى فيه .

١ — إذا كان فونت Wundt هو الأب الشرعى لعلم النفس التجريبى باعتراف المراجع فى علم النفس ، فقد سبق هذا الأب أسلاف أجروا تجارب فى هذا الميدان واستنبطوا منها نتائج حاولوا أن يفسروا بها كثيراً من الظاهرات السيكولوجية . وربما كان جدهم الأكبر ڤيبر Weber بأبحاثه التى أجراها فى الحاسة العضلية وجعل ينشرها على دفعات فيما بين عامى ١٨٢٩ و ١٨٣٤ ، وأبحاثه فى القوانين المنظمة للإحساس التى لا تزال تعرف باسمه حتى اليوم . وفى الحق إن بداية العقد الرابع من القرن الماضى تعتبر فجر التاريخ بالنسبة للأبحاث السيكولوجية التجريبية ، فقد ابتكر هويتستون Wheatstone أول شكل للستيروسكوب عام ١٨٣٣ ، وولد فونت عام ١٨٣٢ .

والظاهر أن الاتجاه التجريبى الذى بدأه ڤيبر لم يلق الكثير من القبول فظل خاملا وبقيت السيادة للأبحاث النظرية ، حتى إذا أتى عام ١٨٦٠ بدأت تلمع فى الأفق أسماء هلمهولتز Helmholtz وفخنر Fechner وشولتسه Schultze وماخ Mach وفونت باعتبارهم ممثلين للنزعة التجريبية ، ومن ورائهم عدد هائل من التلامذة المتحمسين الذين أصبحوا فيما بعد أساتذة مشهورين . ولا بد أن هذا العدد من الأساتذة كان له أثره العميق فى توجيه الفكر السيكولوجى ؛ ولما كانت التجربة عماد العلم فقد اعتبروا ممثلين لعلم النفس « العلمى » بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، واعتبرت مهاجمة آرائهم مهاجمة لعلم النفس فى جوهره ، واعتبرت سقطاتهم سقطات لعلم النفس فى جوهره . فلننظر فى التجارب التى أجروها ، وليس يهمنا كثيراً الوقوف على النتائج التى انتهوا إليها ، فإنما نحن نهتم بالمنهج أولا وقبل كل شىء ، ومن شأن المنهج أن يطبع التجربة بطابع خاص يلائمه .

أجرى هلمهولتز تجارب لتحديد سرعة الرجع ، واهتم ببحث آليات التكيف [١] البصرى واهتم بعدة أبحاث فى حاسة البصر كما أجرى التجارب

(١) adaptation

على حاسة السمع ، ومن هذا القبيل تجاربه فى التوافق وفى البحث عن سبب إدراكنا لوجود فرق بين النغمة الواحدة إذ تعزفها آلات مختلفة ، وقد كان هلمهولتز متحمساً للاتجاه التجريبى يرجو من ورائه أن يقضى على الاتجاهات الغيبية التى تغلب على الفكر الألمانى وتجعله أشد ميلا إلى التجربة الصوفية منه إلى التجربة العلمية الدقيقة .

واهتم فخنر بالإحساس ، ودفعته نزعته السيكوفيزيقية إلى محاولة صياغة قانون ڤيبر صياغة رياضية دقيقة ، فقد كان ڤيبر انتهى إلى القول بأن زيادة الإحساس قد لا يكفى لإحداثها زيادة مساوية فى التنبيه ، ولكنه لم يبين كيف تكون إذاً زيادة التنبيه ، فاستطاع فخنر بتجاربه أن يصل بهذا القانون إلى درجة مرضية من الضبط ، إذ قال إنه لكى يزيد الإحساس بمتوالية حسابية لا بد أن يزيد المنبه بمتوالية هندسية ، ثم واصل البحث فى مسألة عتبة الإحساس والعتبة الفارقة ، وبوجه عام نال الإحساس معظم اهتمامه ، وكان يرجو على الدوام أن يضعه فى قوالب كمية .

واهتم شولتسه بإجراء أبحاث تجريبية على الإبصار ، وعنى ماخ ببحث وظيفة الأذن الباطنية ، وكيف يتحقق « التوازن » بالضبط ، واكتشف جولدشيدر Goldscheider وبلكس Blix ودونالدسون Donaldson أن الحساسية ليست موزعة على سطح الجسم توزيعاً متشابهاً بين أجزائه ، جميعاً ، وعلى هذا الأساس فرقوا بين أربعة أنواع من المواضع تأتى بأربعة أنواع من الإحساس ، الإحساس بالضغط والإحساس بالألم والإحساس بالسخونة والإحساس بالبرودة[1] ؛ وفى العقد الأخير من القرن نالت حاستا الذوق والشم بعض الاهتمام ، كما وضح اهتمام ابنجهاوس Ebinghaus بإجراء التجارب على الذاكرة .

ولنتجه الآن إلى معمل فونت ، وقد كانت الدراسات تجرى فيه بنوع من تقسيم العمل بحيث يتسنى للأستاذ فيما بعد أن يجمع أبحاث الطلاب وينسق بين نتائجها فى نظرياته ؛ وقد اتجهت عناية هذا المعمل فى العشرين سنة الأولى من حياته إلى بحث الإحساس والإدراك الحسى[2] ،

(١) يلاحظ أن ابن سينا ، الفيلسوف الإسلامى ، عرف هذه الحقيقة منذ أوائل القرن الحادى عشر الميلادى . (ابن سينا ٩٨٠ — ١٠٣٧) .

(٢) perception

والأمل معقود على ضبط العلاقات الكمية بين المنبه وآثاره ، بحيث يمكن أن يقال إن روح فخنر كانت شائعة بين الجميع . وقد لقيت حاسة البصر عناية أكثر من غيرها ، فعنى الطلاب بسيكوفيزيقية اللون والإبصار المحيطى والصور اللاحقة والعمى اللونى والخدع البصرية والإدراك البصرى للشكل . وتلا هذه الحاسة فى الأهمية حاسة السمع ، وفى العقد التالى نال اللمس اهتماماً أكبر ، ونتج عن تجميع نتائج الأبحاث فى الإبصار واللمس الاهتمام بإدراك المكان ، ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن ارتفعت أسهم العوامل الفسيولوجية على حساب العوامل السيكولوجية وذلك نظراً للتقدم المدهش الذى كانت قد أحرزته الفسيولوجيا فى ذلك الحين ، إذ توصل تشارلز بل Ch. Bell إلى التفرقة بين أعصاب موردة أو حسية وأعصاب مصدرة أو حركية ، وتوصل رماك Remak إلى التفرقة بين المادة السنجابية والمادة البيضاء فى المخ على أساس الفحص الميكروسكوبى ، واستطاع مارشال هول M. Hall التفرقة بين الفعل الإرادى والفعل المنعكس .

ليس ثمة ما يدعو للتوسع فى معرفة كيف كانت تجرى التجارب ، وما هى النتائج التى انتهى إليها أصحابها ، وما هى قيمة هذه النتائج بالنسبة للأبحاث التجريبية الحديثة ، فإن فى هذه اللمحة العابرة الكفاية لنستدل منها على شىء هام هو السبب الأول فى إساءة الظن بالمنهج التجريبى إذا ما استخدم فى بحث ظواهر النشاط النفسى . ذلك أن الأبحاث كلها يغلب عليها الطابع الفسيولوجى ، من حيث إن الفسيولوجيا تتناول الإنسان كمجموعة من الأعضاء وتنظر فى وظائف كل عضو على حدة دون أن تدرك دلالته فى الكل النفسجسمى الذى نسميه الإنسان ؛ كانت التجارب منصرفة إلى السمع والبصر واللمس وتحديد العلاقة الكمية بين المنبه والتنبيه ، ولكن أين « أنا » ؟ ليس « لى » وجود فى هذه المعامل ، مع أنى « أنا » الذى أسمع « وأنا » الذى أبصر « وأنا » الذى ألمس « وأنا » الذى أتذكر ؛ ربما صح أن نقول إن الباحثين نسوا أنفسهم داخل هذه المعامل ، لا كما ينبغى أن يكون النسيان الذى يحتمه مبدأ النزاهة العلمية ، ولكنه نسيان مخل بالنتيجة العلمية . وقد كان طبيعياً أن ينصرف الرأى العام المثقف عن هذا الاتجاه ، بل وأن ينشر الدعوة ضد تطبيق المنهج التجريبى فى الأبحاث

النفسية أحياناً [١]. ولما كان هذا الرأى العام متأخراً عن رأى المتخصصين عادة، فلا عجب أن يظل سوء الظن متربعاً فى الأذهان حتى أيامنا هذه.

أضف إلى ذلك أن الناحية النظرية هى الأخرى لم تكن تفضل الناحية التجريبية كثيراً؛

فقد أصدر جيمس مل James Mill كتابه فى « تحليل ظواهر الذهن البشرى » عام ١٨٢٩، وأعيد نشر هذا المؤلف مدوناً عليه تعليقات وشروح لجون ستيوارت مل J.S. Mill وبين A. Bain وغيرها عام ١٨٦٩، مما يدل على أن الكتاب كان ذا أهمية كبرى، وقد كان مل الوالد قمة النزعة الترابطية من النوع الميكانيكى، انتهى من تحليل الذهن إلى أنه يتألف من جزئيات حسية لا يمكن أن ترد إلى أبسط منها فهى عناصر الذهن الأولية، وأن عملية الترابط تقيم بناء الحياة الذهنية بالتأليف بين هذه العناصر جميعاً، واهتم بالنظر فى هذه العملية فقال إنها تقوم فى أساسها على قانون التلازم[٢]، أما قانونا التشابه والتضاد المكملان للثالوث الأرسطى فيمكن إرجاعهما إلى التلازم؛ وقد لاحظ هذا الباحث أن بعض الترابطات تبدو أقوى من البعض الآخر، وكان حرياً بهذه الظاهرة أن تقلل من ثقته بالترابط لكن ذلك لم يحدث ولم يبلغ نظره فيها تلك الأعماق التى بلغها فى سبر ظواهر أخرى، وقد كان طبيعياً لدى باحث من هذا الطراز أن ينفى وجود ما هو من قبيل « الأنا » أو « الذات »، إذ يقول إن الشعور لا يزيد على أن يحوى إحساسات أو معان ترتد إلى إحساسات. والقول بأنى أشعر بإحساس ما لا يزيد على ممارسته، ومن ثم كانت « الأنا » زائدة.

وفى العقد الخامس جعل جون ستيوارت مل يقدم مذهبه فى « الكيمياء الذهنية »، وهذا الاسم دليل على اتجاه صاحبه، ولو أنه قد يقوم دليلا أيضاً على تزعزع ثقته بالترابطية، فعلى رأيه أن ما يحصل عن التأليف بين عدة خواطر أو إحساسات يكون أكثر من مجموعها، كما هى الحال فى المركبات الكيميائية، وعلى هذا الأساس وجد أن بعض الظواهر النفسية لا يمكن

---

(١) من أوضح الأمثلة على ذلك كتاب برجسون:
"Essais sur les Données Immédiates de la Conscience", 1889

(٢) The law of contiguity, loi de contigüité.

تفسيرها بالترابط وحده ، ومن هذا القبيل « الإيمان »[(١)] ؛ إلا أنه على الرغم من هذا الحديث ، وعلى الرغم من حديثه عن تفاوت الوضوح فى المضمون الذهنى فى الحالات المختلفة وتأكيده لأهمية الانتباه وعلاقته بالإرادة والوجدان ، على الرغم من ذلك فإن قارئه لا يمكن أن يضل نزعته الترابطية الواضحة ، وكل ما يمكن أن يقال إنه لم يكن متزمتا كأبيه ، وإن سعة أفقه أطلعته على بعض مواضع الضعف فى الترابطية لكنها لم تفقده الثقة فيها .

ومن هذا القبيل أيضاً « بين » Bain الذى لم يثق فى الترابطية الثقة كلها ، لكنه مع ذلك لم يملك إلا أن يكون ترابطياً . وقد أصدر كتابه « الحواس والفكر » عام ١٨٥٥ وكتابه « الانفعالات والإرادة » عام ١٨٥٩ وأعيد طبع الأخير فى أخريات القرن ، والميزة الواضحة فى أبحاث هذا الرجل نزعته الفسيولوجية ، فهو يهتم بدراسة الدماغ والجهاز العصبى وأعضاء الحس والأعصاب الحركية والأقواس المنعكسة ، كما نلاحظ أنه يشيع نظرية التوازى الفيزيائى النفسى ، فهناك مجموعتان متمايزتان من الظاهرات تصدر عنا ، ظاهرات نفسية توازيها عمليات دماغية وهما لا يتداخلان ؛ فكأنه يحقق دعوى سپينوزا[(٢)].

يتضح من ذلك أن الأبحاث النظرية كانت تسير فى اتجاه لا يتعارض واتجاه الأبحاث التجريبية ، بحيث يمكن أن نقول إنهما كانا يمثلان جانبين من نزعة واحدة أعم منهما ، ألا وهى النزعة التجزيئية أو التحليلية ، وفى هذا يقول ڤرتهيمر Wertheimer ، لقد بدا من زمن بعيد أن أخص خصائص العلم كما يعرف فى أوربا هى أن تفتت المركبات فتحيلها إلى عناصرها الأولية ، اعزل هذه العناصر بعضها عن بعض تكشف قوانينها ، أعد جمعها تظهر الظاهرة مرة أخرى ، حُلّت المشكلة إذاً[(٣)]. فالعلم تحليلى فى جوهره ، وكل ظاهرة نريد أن نجعل منها موضوعاً للبحث العلمى يجب أن نخضعها للتحليل .

---

(١) faith, foi

(٢) «علم النفس فى مائة عام» — تأليف فلوجل — تعريب الدكتور يوسف مراد ، ومصطفى سويف . (تحت الطبع) .

(٣) "A Source Book of Gestalt Psychology", by W. Ellis, London, K.P., 1938, p. 1-2.

ولكن ماذا نفعل عند ما تواجهنا ظواهر يبدو أنها بذاتها متمردة على التحليل ، كالحياة مثلا ؟ يصف ڤرتهيمر موقف الباحثين عند ما اندفعوا إلى هذا المأزق ، فيقول هنا قامت عدة محاولات لمعالجة الموقف ، فظهرت محاولة انهزامية صريحة تفرق بين العلم والحياة[١] ، بدعوى أن هناك مناطق مغلقة بطبعها فى وجه العلم . وظهرت محاولة أخرى ليست بهذه الصراحة فى الانهزامية ، فهى تقرر أن هناك فئتين من العلوم ، علوم طبيعية وعلوم أخلاقية ؛ فأما الضبط الذى يشبه ما يتوفر فى الفيزيقا فذلك من خصائص العلوم الطبيعية ، لكنه لا محل له فيما يتعلق بدراسة الذهن وأفعاله ، ويجب أن نترك هذا الهدف فى سبيل الفوز بأهداف أخرى .

ومما لا شك فيه طبعاً أن أصحاب الأبحاث التجريبية فى علم النفس لم يكونوا من أولئك ولا من هؤلاء ، بل كانوا طلائع المستكشفين لميدان لا يزال نهباً للترهات والأساطير ، والطليعة دائما مظلومة فى التاريخ لأن نتائج استشهادها لا تأتى إلا بعد تضحيات قد تقتضى عدة أجيال ، ثم يأتى جيل الأبطال بعد أن يتم تمهيد الميدان فى معظم جوانبه ، فيستوعبون فى أنفسهم ما انتهت إليه الطليعة من نتائج جزئية ويفيدون من أخطائها ، وبهذه المؤونة التى استمدوها من التاريخ يثبون وثبة جريئة يحققون بها تقدماً كيفياً لتاريخ البحث العلمى . ومن المحقق أنه لولا الإعدادات الأولى لما تيسر للعباقرة أن يوجدوا . فإذا كنا ننحى باللائمة الآن على السيكولوجيين التجريبيين فى القرن الماضى ، فمن المسلم به أنهم أدوا للبحث العلمى عامة أجل الخدمات حتى ولو كنا نرفض كل نتائج أبحاثهم ؛ ويكفى أنهم لم تغرهم الدعوة الانهزامية بالفرار ، ويكفى أنهم اقتحموا الميدان بهذه الصرامة النادرة المثال ؛ يكفى أن نقرأ قصة إبنجهاوس وتجاربه على نفسه عدة سنوات ، ويكفى أن نقرأ قصة الطلاب المتحمسين فى معمل ڤونت وكيف أنهم كانوا يجرون التجارب على بعضهم البعض !

---

(١) من أوضح الأمثلة على ذلك موقف برجسون ، فقد هاجم العلم فى أكثر من موضع بحجة أن العلم ميكانيكى بطبيعته ، وأن الحياة بطبيعتها متمردة على النظرة الميكانيكية . ومن أبرز كتبه فى هذا الصدد : "L'Evolution Créatrice" و "Essai sur les Données Immédiates de la Conscience" وقد نشر المؤلف بحثا فى هذا الصدد بعنوان « معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون » ظهر فى مجلة علم النفس ، مجلد ٥ — عدد ٢ .

غير أن الشجاعة لا تسعف فى كل الأحوال ، وهؤلاء الباحثون قد حدت بهم شجاعتهم إلى الاستعانة بالتجربة ، لكن التجربة كانت موجهة توجيهاً خاطئاً ، ففشلت جهودهم ، وبدا هذا الفشل فى الدوائر الخارجية مقروناً إلى التجربة لا إلى توجيهها . فاتجهت إساءة الظن إلى المنهج التجريبى لا إلى الأبحاث التجريبية كما أجريت فعلا . والواقع أن المنهج التجريبى برىء مما ألصق به ، والتجربة لا تزال معقد الآمال .

٢ — إذا كان المنهج التجريبى فى صورته التقليدية يقوم على الإيمان بتحليل المركبات إلى عناصرها ، كوسيلة مثلى إلى التعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها ، وكان هذا هو السبب العميق لرفض هذا المنهج فى نظر المتخصصين وغير المتخصصين على السواء ، فقد اتسعت المشكلة وأصبحنا على شفا مناقشة فلسفة العلم وأحقية المناهج . والواقع أن المشكلة التى نحن بصدد البحث فيها ، أعنى مشكلة الإبداع الفنى ، تتطلب ذلك حتما لما يثيره الباحثون والشعراء على السواء من تشكيك فى كل خطوة « علمية تجريبية » تتخذ نحوها .

ولنقرر أولا هذه الحقيقة التى يؤمن بها كل باحث علمى ، وهى أن التجربة حجر الزاوية فى البحث العلمى ، فهى التى تفرق بينه وبين التأملات العابرة ، وتمكنه من أداء مهمته الرئيسية فتزيد الفرق وضوحاً وجلاء ؛ وأعنى بهذه المهمة التنظيم والتنبؤ. فبقدر ابتعادنا عن التجربة تبتعد آراؤنا عن أن تطابق الواقع وبالتالى تزداد نسبة البطلان فى تنبؤاتنا . ولكن إذا كان العلم فى أساسه العميق وسيلة يستخدمها الإنسان لإلقاء الضوء على ذلك المجهول الذى يحيط به ، فيقلل من ظلماته ، ولا يقتصر على ذلك بل يحاول أن يدخل عليه ما استطاع من التغيير بحيث يجعل حياته آمنة ، وفى هذا السبيل نجد الناحية التطبيقية للأبحاث العلمية ، نقول إذا كان هذا هو الأساس العميق للعلم ، فمن البدهى أن يحاول على الدوام الاتصال بالواقع ، وأن يتخذ من التجربة جسراً يحقق له هذه الصلة ، وعلى هذا الأساس ينمو وتتسع دائرة نفوذه وتضيق دائرة المجهول .

من هنا كانت التجربة جوهرية بالنسبة للعلم ، وكان رفضها ، فى

أى ميدان وبأية حجة ، ضرباً من التقهقر إلى مرحلة ما قبل العلم ، حيث الأساطير والطقوس ، وإن بدا هذا التقهقر أحياناً فى ثوب قشيب . ومن هنا أيضا كان لزاماً علينا أن نعيد النظر فى شروط التجربة ، أهو شرط جوهرى فى التجربة أن تكون ذات اتجاه تحليلى ؟ أعنى أن تكون من هذا الطراز الذى شاع فى القرن الماضى وما يزال يشيع عند بعض المحدثين كالسلوكيين[1]. إذا كان الأمر كذلك فقد تورطنا فى مأزق حرج فإما أن نرفض الإيمان بالعلم أو نغمض أعيننا عن كل مظاهر الفشل للمنهج القديم ونتابع السير فى سبيله .

على أن الأمر ليس كذلك فعلا ، فالتجربة يمكن أن تكون من طراز آخر ، من طراز تكاملى ، وبالتالى فهى لا تتعارض وطبيعة الحياة ، وفى الإمكان أن نعيد الإيمان بها كوسيلة لاكتشاف هذا الميدان المعقد . غير أن هذا القول منا قد يثير العجب ، فالقول الشائع أن التجربة جزء من الواقع ، إنها إحدى الوقائع التى نشهدها ، وقد نستطيع التحكم فى بعض عواملها كما هو الحال فى التجربة المعملية ، وقد لا نستطيع ، ومن المعترف به بوجه عام أنه لا خلاف على الوقائع بل الخلاف على تأويلها ، فكيف نتكلم عن طرز من التجربة ؟

وهذا خطأ ، لأنه يتضمن الفصل بين الواقع ومشاهده ، ومع أننا لا ننفى أن هناك قسطاً من الموضوعية للوقائع المحيطة بنا ، وإلا لتعذر العلم من حيث أن نظرياته تشترط موافقة عدد من أبناء المجتمع ، مع ذلك فإننا ننفى الإغراق فى القول بهذه الموضوعية إلى حد الفصل بينها وبين اتجاه المشاهد . لماذا ؟ لأن الشخص لا يشاهد فحسب ، أى لا يكتفى بإبصار هذه الوقائع باعتبارها موجودة ، ولكنه يحاول أن يفهمها ، أى أن ينظمها على أساس إيجاد علاقات معينة ، فهو يراها ذات دلالة معينة ، ولما كان هذا التنظيم يجرى تبعاً لخطة يحددها بناؤه الذهنى والنفسى بوجه عام ، فقد وجب علينا ألا نفصل بينه وبين هذه الوقائع ، وبالتالى نستطيع أن نفهم كيف أن الخلاف يمكن أن يتناول الوقائع ، وبالتالى فإن التجربة قد تختلف تبعاً لخطة الباحث واتجاهه ، مما يقتضينا أن نولى الخطة أو فلسفة الباحث الكامنة وراء تجاربه أهمية كبرى ، لا تقل عن اهتمامنا بالتجربة نفسها .

---

(١) behaviorists

والواقع أن التجربة ليست جوهر العلم ولكنها جوهرية فيه فحسب ، لأنه بناء متكامل من النظرية والتجربة ، أو من النظر والتجريب ، بحيث يؤثر كل من الجانبين فى الآخر ، فالنظرية تؤثر فى التجربة كما أن التجربة تؤثر فى النظرية ، وبناء العلم نتاج التفاعل بينهما . وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن الناحية التجريبية والناحية النظرية من الأبحاث السيكولوجية فى القرن التاسع عشر كانتا تمضيان فى اتجاه واحد ، تحدوهما فلسفة واحدة ، هى أنك لكى تعرف يجب أن تحلل . وعلى هذا الأساس أيضاً نفهم كيف أن الاتجاه التكاملى أو الفلسفة التكاملية تستطيع أن تضع بين أيدينا منهجاً تجريبياً لا يضاد طبيعة الحياة ويصحح أخطاء الماضى .

فما هى حدود هذا المنهج ؟

لا يكفى أن نقول إن الاتجاهات التكاملية الحديثة تعيد توجيه التجربة بما يختلف وتوجيهها فى ظل الاتجاهات التحليلية القديمة ، بل يجب أن نبين كيف يكون هذا التوجيه بالضبط ، أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلا فى طبيعة المنهج التجريبى الجديد ، وفى خطواته .

ومن المشكوك فيه كثيراً أن باحثى القرن التاسع عشر كانوا على وعى بفلسفتهم النظرية القائمة وراء أبحاثهم التجريبية ، وعلى العكس من ذلك الباحثون المحدثون فإن فلسفتهم حاضرة لديهم بحيث يقدمون الفرض قبل التجربة ويحققون التجربة على ضوء النظرية . نعم إن الفرض لا تكتمل دقائقه ولا تتضح معالمه بدون التجربة ولكن هذا لا ينفى أنه سابق عليها . وأنه من وحى فلسفة الباحث فى شكلها العام وللتجربة من بعد ذلك أن تدخل عليه بعض الضبط والتعديل . ومن هنا يبدو الخلاف واضحاً بين المنهج التجريبى فى صورته الحديثة وبينه فى ثوبه القديم . كان الباحث فى القرن التاسع عشر يؤمن بالاستقراء من وراء التجربة ، فبالاستقراء يجمع الملاحظات عن الوقائع التى لا يتحكم فيها ، وبالاستقراء يتجه إلى المعمل فيجرى عدة تجارب جزئية ، ثم يجمع هذه الأجزاء المبعثرة وينظر فيما بينها من علاقات ، فإذا وفق فقد اكتشف قانونا ، وعليه بعد ذلك أن يعيد هذه العملية عدة مرات ، فإذا اكتشف عدة قوانين حول ظاهرة واحدة عمل على الكشف عن الصلة بينها فإذا تمكن من ذلك فقد اكتشف نظرية . ومن الجلى أن هذا

المنهج بخطواته صورة دقيقة للفلسفة التى تقوم وراءه ، تلك الفلسفة الذرية الآلية التى ترى كل شىء مكوناً من ذرات وعليك أن تجمع كل المعلومات عن هذه الذرات ومعرفتك بالكل ليست سوى مجموع معلوماتك عن أجزائه ، فالكل يساوى المجموع ، والإنسان ليس سوى آلة معقدة . وكان الشائع فى الدوائر العلمية أن الاستقراء هو المنهج العلمى ، قد يستند إلى الملاحظة أو إلى التجربة لكنه على كل حال هو هو ، الحركة التى تتقدم من الأجزاء نحو المجموع الذى يساوى الكل .

وعلى الضد من ذلك منهج البحث العلمى الحديث ، يبدأ بالكل وينتهى إلى الكل ، وفى طريقه ينظر فى الأجزاء لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها ، ولكن على أنها « أعضاء » فى الكل . ولما كان « الكل » ديناميا ، أى أنه عملية وليس شيئاً ثابتاً جامداً ، فهو ينظر فى أعضائه على أنها « أحداث » داخل هذه العملية الكلية فهى متجهة باتجاهها ومكيفة على حسب ظروفها ، وليس لها كيان مستقل عن هذا التيار الذى يتضمنها بل التيار سابق عليها وهى تستمد وجودها منه . والأمثلة على ذلك لا حصر لها ، فإن أبسط أفعالى موجهة بما يتفق وشخصيتى التى يحددها ماضى والمستقبل كما يرتسم فى حاضرى ، ولولا أننى أنا هو أنا بهذه الشخصية لما كان هذا الفعل بهذا الاتجاه وعلى هذه الصورة فى هذا الموقف . حتى فى المستوى البيولوجى لا يبطل هذا القول ، فنمو أعضائى لا يمضى بطريقة آلية ، ولكن بطريقة تكاملية ، أعنى أنه عملية مدفوعة بالكل ومتحققة فى الأجزاء ، بحيث إن ذراعى لا بد أن تنمو بشكل معين وبقدر معين ، وفى سن معينة تقف عن النمو وتقف حركة النمو فى الجسم كله ، وهكذا يظل الكل محتفظاً بتوازنه ، لأنه هو الذى يوجه أعضاءه . ولما كان الأمر كذلك وجب علينا أن نبدأ بالكل فهو الموجود فى الواقع والأجزاء كأعضاء ليست موجودة إلا بالنسبة له ، وإذا حاولنا أن نفصل بينها وبينه فقد أصبحت شيئاً آخر لا يستطيع أن يصل بنا إلى الكل .

فى ظل هذه الفلسفة التكاملية الدينامية يجب أن يكون منهج الباحث تكاملياً ديالكتياً ، ينظر فى الكل أولا ثم يتقدم نحو أعضائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة فى بنائه ، ومن ثم يعود إلى الكل بمعرفة أكثر ثراء وأشد عمقاً .

الخطوة الأولى هى تكوين فكرة عامة عن الكل ، والخروج منها بفرض

عامل يصلح كتفسير لما نشهد من ظواهر ، والخطوة الثانية هى محاولة تحقيق هذا الفرض بالتجربة ، فإذا أثبتته التجربة فقد أصبح الفرض نظرية وبذلك تتم الخطوة الثالثة والأخيرة . وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن التجربة موجهة فى ظل المنهج الجديد ، فهى موجهة على ضوء الفكرة العامة التى كونها الباحث عن موضوع بحثه . والواقع أن التجربة وحدها بدون فكرة عامة سابقة يحملها ذهن الباحث تظل عمياء ، فليست مهمتها أن تنشئ المعرفة لدينا إنشاء ، ولكن مهمتها بالضبط أن تثرى معرفتنا أو تدخل عليها بعض التغيير ، وكم من الظاهرات نمر بها دون أن نتنبه إليها ، بينما يجد الباحث أن لها دلالة معينة ، فلماذا ؟ لأنه يحمل فكرة عامة موجهة . وكم من الظاهرات الطبيعية يشهدها العامى فيراها ذات دلالة على مشيئة معينة بينما يرى فيها العالم دلالة على درجة معينة من الضغط الجوى أو من الرطوبة . فلم هذا الاختلاف ؟ لأن كلا منهما يتلقى الواقع من خلال فكرته أو خطته العامة . فالتجربة وحدها إذاً لا تكفى ، ولكنها يجب أن تكون تجربة رشيدة ، ترشدها خطة الباحث العامة وهذه بدورها تعتمد على فلسفته .

ومن هنا نستطيع أن نعود إلى الإيمان بالتجربة ، مع أننا نرفض مظهرها القديم . نعود إلى الإيمان بها فى سياق منهج تكاملى دينامى ، يسلم أولا بأن موضوع بحثه كل متكامل ، وأن أخص خصائصه وأبرزها أنه كل وليس مجموعة أجزاء ، وبالتالى يبدأ من هذه الخاصية ، ويحسب حسابها فى كل خطوة ، فلا يتورط فى المأزق الذى تورط فيه المنهج التحليلى القديم ، إذ أضاعها ثم جعل يبحث عنها ، فلم يجدها[1] .

على أن لهذا المنهج خاصية هامة ، فهو ملائم لطبيعة الفكر ، يمضى بخطوات ليس فيها افتعال ، ولكن فيها دقة وحذراً . فالفكر بطبيعته « كل دينامى » ، وليس عدداً من الأفكار أو الإحساسات أو الملكات[2] ، ونحن نستطيع أن نطلع على طبيعته « الكلية » هذه فى خطواته ، فهو لا يتقدم خطوة خطوة ، لا يتقدم من جزء إلى جزء كيما يصل إلى الكل ، ولكنه يثب من كل إلى كل ، أرى هذه الظاهرة فأكون عنها فكرة عامة قبل أن أعرف

(١) "Psychology and The Social Order", by J.F. Brown, Mcgraw Hill, NewYork, 1st. ed. 4th. impress., 1936; p. 1-61, 469-486.

(٢) كما كان يقول هربرت والترابطيون والفرنولوجيون فى القرن الماضى .

أجزاءها ، أكون عنها فكرة عامة تنظمها فى إطار واحد مع عدد آخر من الظاهرات ، والكل فى ذهنى مظاهر لحقيقة أو عملية واحدة ، فإذا أردت أن أتحرى الضبط والدقة تقدمت نحو الأجزاء أثرى بها معرفتى عن الكل ، ثم يقفز الفكر إلى فكرة عامة أخرى ، وهكذا ، ليس فى ذلك فرق بين فكر العالم العبقرى والرجل العامى ، فكلاهما يتقدم فكره فى وثبات ، والفرق لا يوجد إلا بين مضمون الوثبات لدى كل منهما . ومما لا شك فيه أن المنهج كلما كان ملائماً لطبيعة الفكر كان أكثر منحاً وأشد خصوبة . أضف إلى ذلك خاصية أخرى على جانب كبير من الأهمية ، من شأنها أن تكسب النظريات التى توضع على أساس هذا المنهج ميزة لا تتوفر للنظريات كما كان يتخيلها الباحث التقليدى ؛ فإن استمساكه بالمنهج الاستقرائى يحتم عليه أن يصر دائماً على جعل النظرية تالية للوقائع ، ولو كان الأمر كذلك فعلا فى تاريخ العلم لما شاهدنا هذا التقدم العلمى العظيم وهذه الانتصارات المدهشة التى أحرزتها الإنسانية على أيدى فرسان المعامل ، ولتقدم العلم بخطوات السلحفاة إن لم يكن توقف توقفاً تاماً . ذلك أن هذا التقدم فى جوهره تقدم ديالكتى ، فالنظرية توحى بإمكانيات معينة للتنظيم لا تلبث أن تحققها التجربة ، والتجربة بهذا التحقيق تزيد من نفوذ النظرية وتفتح أمامها مجالا للإمكانيات أشد اتساعاً ، ومن ثم تعود النظرية إلى وثبة أخرى ، وهكذا ، فالنظرية بهذا المعنى تخلق التجربة ، أى أنها تدفع الباحث إلى إجراء هذه التجربة دون شىء سواها ، وحيث لا يمكن إلا الملاحظة نجدها تخلق الوقائع إلى حد كبير أو بالأحرى تبرزها .

ومن هذا القبيل ما حدث لنظرية أينشتين A. Einstein العامة ، فقد نشرت عام ١٩١٥ وفيها يتنبأ الباحث على أسس نظرية بانحناء الأشعة الضوئية الصادرة عن النجوم عند مرورها بالقرب من الشمس وذلك بتأثير مجال الجاذبية المحيط بالشمس . وظل هذا التنبؤ دون تحقيق حتى عام ١٩١٩ عند ما أرسلت الجمعية الملكية والجمعية الفلكية الملكية جماعة من الفلكيين لالتقاط صور لكسوف الشمس المتوقع حدوثه فى ٢٩ مايو ، وفعلا تم للجماعة التقاط بعض الصور من البرازيل ومن ساحل إفريقيا الغربى ، وبمقارنة هذه الصور بصور أخرى التقطت لهذه المنطقة السماوية نفسها

اتضح أن مواضع النجوم قد تغيرت (ظاهرياً) ، وبذلك صدق تنبؤ أينشتين .

ومن هذا القبيل أيضا تنبؤ مندلييف D. J. Mendeleef الكيميائى الروسى باكتشاف عناصر كيميائية ذات خصائص معينة . فقد نشر فى عام ١٨٦٩ تصنيفه المشهور للعناصر وفيه يبين أننا إذا رتبناها على حسب وزنها الذرى نجد تشابهاً واضحاً بين العناصر الواقعة على أبعاد متساوية من بعضها البعض . فمثلا إذا بدأنا بالليثيوم وعبرنا ثمانية عناصر فإننا نجد بعدها الصوديوم وبعد ثمانية أخرى نجد البوتاسيوم . فإذا تأملنا هذه العناصر الثلاث ألفينا بينها كثيراً من الخصائص المشتركة ، فهى جميعاً معادن ضاربة إلى البياض ملساء تتفاعل مع الماء بشدة ملحوظة . وعلى هذا الأساس استطاع مندلييف أن يترك مواضع كثيرة شاغرة فى تصنيفه للعناصر على أن تشغل هذه المواضع عناصر تكتشف فى المستقبل ذات صفات أمكن له التنبؤ بها . وقد صدقت معظم تنبؤاته فيما بعد .(١)

والأمثلة كثيرة فى تاريخ التقدم العلمى ، على مدى مساهمة النظرية فى توجيه التجربة وخلق الوقائع أو الدفع إلى اكتشاف وقائع جديدة . فانظر كيف يكون الحال لو أن النظرية كانت على الدوام تالية للوقائع .

* * *

قد يبدو من هذا الفصل أننا نلقى اللوم كله على منهج البحث فى القرن الماضى ، بينما نبرئ الأبحاث الحديثة من هذا اللوم ، وهذا خطأ ، فإن إشارتنا إلى مناهج الباحثين المحدثين التى رددناها فى أكثر من موضع مصحوبة بنغمة الرضا والتفاؤل بما ستكشف عنه هذه المناهج فى هذا الميدان ، لا تعنى سوى أن النزعة التكاملية بدأ صوتها يرتفع . على أن الميدان لم يخل بعد من أصوات أخرى تغلب عليها النزعة التحليلية وتدعى أن هذا ما يجعلها أكثر علمية من سواها ، ومن هذا القبيل جماعة السلوكيين والآخذين بالفعل المنعكس ، وعلماء النفس التقليديين الذين لم يزيدوا على أن جزأوا النشاط النفسى إلى « وحدات جامدة » أكبر بعض الشىء من وحدات الفسيفساء الترابطية ، أعنى القائلين بالتقسيم التقليدى إلى وجدان ونزوع

(١) "The Story of Science", D. Dietz; London, G. Allen & Unwin, 1932. p. 189, 257.

وإدراك . ثم هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بآثار متخلفة عن النزعة التحليلية ، ومن هؤلاء بعض من كانوا يلتفون حول جورج ديما George Dumas من أمثال بارا Barat وديجا Dugas ودى لاكروا . . .

ولما كانت مشكلة الإبداع الفنى قد بحثت على أيدى الكثيرين من المحدثين ، فقد لزمنا أن ننظر فى مناهجهم ونناقش هذه المناهج ، فإن فى ذلك ما يلقى قسطاً أوفر من الضوء على تلك المشكلة التى وضعنا هذا الفصل من أجل استقصائها ، ألا وهى الشك فى قيمة البحث العلمى فى الأسس النفسية للإبداع الفنى .

الفصل الثالث

مناهج الباحثين فى مشكلة

الإبداع الفنى

فرويد والفرويديون — دى لا
كروا — ريدلى — ألفرد بينيه

١ — أشهر الباحثين المحدثين فى هذا الموضوع هم أصحاب التحليل النفسى كما قلنا من قبل[1] ، ولذلك ارتأينا أن نبدأ بالحديث عنهم . ولقد بينا من قبل أن الحديث عن موقف هؤلاء يمكن أن ينقسم إلى حديثين ، أحدهما عن فرويد والفرويديين ، والآخر عن يونج ، التلميذ الذى انشق على الفرويدية . كما بينا السبب الذى من أجله نغفل موقف أدلر ، المنشق الآخر . ولعل هذا الإغفال أن يثير عند البعض اعتراضاً يرمى إلى إكماله بإغفال آخر أخطر منه وأشد اتساعاً ، ألا وهو إغفال جماعة التحليل النفسى بأسرها ، ما دمنا قررنا أن اتجاهها الرئيسى لم ينصرف إلى معالجة المشكلة التى أفردنا لها هذا البحث ، بل إلى مشكلة أخرى ، فبينما نحن نحاول أن نتتبع حركة الإبداع الفنى كما تحدث بالفعل ، ينصرف أصحاب التحليل النفسى إلى الاهتمام بالمنبع الذى خرجت منه خيالات الفنان ، ألا وهو اللاشعور . أليس فى ذلك ما يدعو إلى إغفال موقفهم تماماً ، فهم يبحثون فى مشكلة ونحن نبحث فى مشكلة أخرى !

غير أن هذا الاعتراض ، مع ما له من سلامة فى نطاق المنطق الشكلى تنقصه الدقة فى البحث ومعرفة الكتاب من مؤلفاتهم هم أنفسهم لا من مؤلفات الغير عنهم . نعم إن فرويد يقرر فى كتابه عن « ليوناردو دافنشى » أن منهج التحليل النفسى لا يستطيع إطلاعنا على طبيعة الإبداع الفنى[2] ، ويقول إن حديثه عن دافنشى فى هذا المؤلف لا يتناوله إلا من ناحية

---

(١) الفقرة الثالثة من التمهيد .

(٢) "Leonardo da Vinci", by S. Freud, tr. by A.A. Brill, London K.P., 1932, p. 128.

الپاثوجرافيا . وهذه لا تكشف عن نواحى النبوغ لدى الرجل العظيم(١) .
ولكن فرويد نفسه يقول فى كتاب « الطوطم والطابو » إن الفن هو الميدان الأوحد فى حضارتنا الحديثة الذى لا نزال نحتفظ فيه بطابع القدرة المطلقة للفكر ، فنى الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية ينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات(٢) . وهو يقدم فى بعض مواضع من كتابه « تأويل الأحلام » فقرات يلقى بها الضوء على مشكلة الإبداع الفنى ، وفى هذه الفقرات نجد المفتاح لمقال تلميذه إرنست جونز E. Jones عن هاملت(٣). أضف إلى ذلك أن الاتجاه العام لديه ، يدل على أنه يحاول بالفعل أن يحل هذه المشكلة عن طريق منهجه فى التحليل النفسى ، يحاول أن يعرف منبع الإبداع ويتطرق إلى استقصاء ديناميانه . وهذا واضح فى محاضرته التى ألقاها عام ١٩٠٨ عن « الشاعر وعلاقته بالحالم » ، إذ هو يتقدم نحو التعرف على الأسلوب الخاص بالفنان الذى من شأنه أن يفرقه عن الحالم ، والفرق واضح فى هذه الحقيقة الكائنة وهى أن مظاهر أحلام اليقظة متوفرة فى العمل الفنى ونحن نسر عند إطلاعنا عليها فى حين أننا نتزعج إذا اطلعنا على هذه الأحلام نفسها لدى أحد الحالمين ، فما هى بالضبط علة هذا الفرق ؟ ما هو الأسلوب الذى يستعين به الفنان ليقدم لنا أحلامه فيحملنا على قبولها ؟ الإجابة عن ذلك تنحصر فى نقطتين :

(ا) فالفنان يقلل من تضخم الأنا عنده ، وهذا ما لا يفعله الحالم .

(ب) والفنان يقدم لنا رشوة ، هذه الصورة ، وهى أحد عنصرين هامين فى العمل الفنى وعن طريقها ننال اللذة الأولى ، التى تغرينا بالاندفاع نحو لذة أعمق ، ننالها إذ يتاح لنا أن نصبح حالمين مع الفنان(٤) .

وبدهى أن فرويد يحاول هنا أن يدرس الفنان من حيث هو فنان ، وبالتالى فإن نصا يذكره لينفى عن نفسه هذه المحاولة لا يكفى لأن نقره على هذا النفى . وربما أمكن أن نعلل ظهور هذا النص لديه بروحه العلمى

(١) ibid. p. 115.

(٢) "Totem and Taboo", "Basic Writings of S.F.", 1938, p.877

(٣) "The Interpretation of Dreams", S. Freud, "Basic Writings", 1938, p. 309.

(٤) "Psychoanalysis and Social Sciences" vol I, ed. by Geza Roheim, 1947, International Univ. Press, New York; art. by Edmund Bergler p. 254.

الجليل ، فهو يقرر الفشل أكثر مما يعين حدود استخدام المنهج ، ولو أنه يظهر فى هذا الثوب دون ذلك .

أضف إلى ذلك أن التحليل النفسى لا تنفرد به مؤلفات فرويدفحسب ؛ بل هناك تلامذته وأتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته ، ويستخدموه فى البحث العلمى وفى العلاج. ومن هؤلاء إرنست جونز E. Jones وهانز ساكس Hans Sachs وأوتو رانك Otto Rank وبريل A. A. Brill وشارل بودوان Ch. Baudouin ، وأوتو فنيكل O. Fenickel وبراون J. F. Brown وإدمون برجلر E. Bergler . وهؤلاء جميعاً حاولوا أن يتفهموا الفنان من حيث هو فنان[١] .

فإرنست جونز يحاول هذه المحاولة ، وينتهى إلى القول بأن الخصائص الرئيسية للآليات التى تساهم فى الإبداع الفنى مشابهة إلى حد بعيد للآليات التى تقوم وراء عمليات ذهنية غير متماثلة فى الظاهر ، كالنكتة والأعراض العصابية والأحلام ، وربما كان الفرق الجوهرى بين الأحلام والإبداع ، أن الميكانيزم الرئيسى فى الإبداع هو التفكيك[٢] وهو عكس الميكانيزم الرئيسى فى الأحلام ، أعنى التكثيف[٣] . وقد أوضح جونز آراءه هذه بدراسة تحليلية لمأساة « هاملت » ، مهتدياً فيها بالفقرات التى كتبها فرويد عن هذه التمثيلية فى كتابه « تأويل الأحلام »[٤] ، كما سبقت الإشارة ، ومنتهياً إلى أن هذه التمثيلية ليست سوى وضع مقنَّع بعناية بالغة لحب صبى لأمه ، وما نتج عن ذلك الحب من بغض لأبيه وغيرة منه[٥] .

وهانز ساكس يقرر أن عملية الإبداع فى الشعر يمكن الوقوف على دقائقها بوساطة منهج التحليل النفسى ، ويقوم بهذه المحاولة فعلا لينتهى منها إلى أن القصيدة ليست سوى حلم يقظة اجتماعى ، ويهتدى فى بحثه بمحاضرة فرويد فى « الشاعر وعلاقته بالحالم » (١٩٠٨) ؛ وكتابه

(١) "Art and Anxiety", by R.G. Davis; "Partisan Review", summer 1945.

(٢) decomposition

(٣) condensation

(٤) "The Interpretation of Dreams", S. Freud; "Basic Writings of S. Freud", 1938; p. 309.

(٥) "Essays in Applied Psychoanalysis", by E. Jones, London, 1923, p. 86.

« اللاشعور الإبداعى » مكرس لمعرفة الفنان من حيث هو فنان .

كذلك الحال مع أوتو رانك فى مؤلفه « الفنان » ، وبريل فى مقال « الشعر كمنفذ فمى » ، وشارل بودوان فى « الرمز عند فرهارن » و « التحليل النفسى لفيكتور هيجو » وبقية التابعين .

ويونج أيضاً يقوم بهذه المحاولة ، ويضع الفنان فى الطراز الاستطيقى من بين الطرز التى تتوزع بينها الإنسانية ، لأن الإدراك لديه ذو صبغة فكرية وجدانية فى وقت معا[1] ؛ وإذا كان قد ألقى باعتراف مشابه لاعتراف فرويد ، مقراً بالعجز عن سبر عملية الإبداع الفنى فما ينبغى أن يلقى هذا الاعتراف منا أكثر مما لقى اعتراف فرويد ، فهو اعتراف بالفشل أكثر منه تحديد للميادين التى يصح فيها أن يستخدم منهجه .

من ذلك يتضح أننا بصدد حركة علمية لا سبيل إلى دحض نتائجها بمجرد إغفال ذكرها ، بحجة أن أحد القائمين بها ألقى بهذا النص أو ذاك فى بعض مؤلفاته ، فإن هذه النصوص نفسها تحتم علينا أن ننظر فى مناهجهم وآرائهم لنتبين العلة فى فشلهم .

وسنقتصر هنا على مناقشة منهج فرويد كما يتضح فى بحثه « ليوناردو دافنشى » ، ويمكن القول بأن هذا المنهج أنموذج حذا حذوه تلامذته ، فهو عند الأستاذ أشد بروزاً وأكثر دقة ؛ ومع أن مؤلفات بعض التلاميذ ظهرت قبل ظهور هذا البحث ، فإن ذلك لا يقدح فى رأينا ، لأن المنهج كان واضحاً على كل حال قبل ظهور البحث فى دافنشى وقبل ظهور مؤلفات التلاميذ .

فما هو منهج فرويد إذاً ؟

هو منهج تجريبى ، من الناحية الشكلية على الأقل . فالباحث ينظر فى بعض الوثائق ويستنتج منها بعض الآراء ؛ فأما عن نوع هذه الوثائق فذلك أمر يحدده مذهبه العام ، وهو فى جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية للسلوك ، ومعظمها يتألف من رغبات كانت قد ظهرت فى الطفولة ولم تسمح النظم الاجتماعية بإشباعها ، فكبتت فى اللاشعور ، وخيل للشخص ومن يحيطون به أنها قد نسيت تماماً بمعنى الفقدان ، لكنها فى الواقع

(١) « التحليل النفسى والفنان » ، مصطفى سويف — مجلة علم النفس ، مجلد ٢ عدد ٢

ظلت تعمل بطريقة غير مشعور بها على توجيه السلوك فى سنوات العمر جميعاً.

هذا الاتجاه نحو البحث عن علل السلوك فى الماضى البعيد ، حيث الطفولة المبكرة ، هو الذى حدد لفرويد نوع الوثائق التى وقف عندها فى بحث الإبداع عند دافنشى . ومن ثم كانت هذه الوثائق كما يأتى :

(ا) مذكرات دافنشى عن أمور تمس شخصيته وأحداث حياته ، وأهم موضوع فى هذه المذكرات هو الحلم الذى أورده دافنشى عن طفولته المبكرة .

(ب) كتابات الفنان عن أمور غير شخصية ، ومن هذا القبيل رسالته فى المقارنة بين فن التصوير وفن النحت ورثاؤه لحال النحاتين إذ ينالهم من رشاش الجير حظ عظيم ؛ ومن هذا القبيل أيضاً ما كتبه عن العلاقة بين الحب والمعرفة .

(حـ) وثائق تأريخية لم يكتبها الفنان نفسه ، وإنما هى قد كتبت عنه تنبئنا ببعض أحداث حياته ، ومن ذلك نبأ اتهامه بعقد علاقات جنسية مع بعض الشبان ، وحديث المؤرخين عن أنه كان يحيط نفسه بتلامذة يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالنبوغ ، وحديثهم عن تلميذه فرنشسكو ملتسى الذى ظل يلازمه حتى وفاته .

(د) ملاحظات سلبية ، منها أن دافنشى قلما كان يكمل لوحاته ، ومنها أنه لم يدخل فى حياته اسم امرأة قط ، اللهم إلا اسم أمه ، فهو لم يتزوج ولم يكون أية علاقة عاطفية ناضجة .

(هـ) بعض الصور التى رسمها الفنان ، وتعتبر مكتملة ، كالموناليزا ويوحنا المعمدان والقديسة آن .

من هذه الوثائق بدأ فرويد بحثاً أركيولوجياً ، يحاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز لنا عوامل السلوك الدفينة لدى الفنان . فلننظر كيف يمضى فى هذا البحث أو كيف يفيد من هذه الوثائق .

إن الفكرة العامة التى جعلته يهتم أكثر الاهتمام بالحلم الوارد عن الطفولة ، هى التى توجه بحثه وتصبغه بالصبغة الأركيولوجية ؛ فهو يبحث عن العوامل المحددة لسلوك دافنشى ، وفى رأيه أنها قد تحددت فى الطفولة ، وأنها كانت ذات طابع شبقى . أما حاضر الفنان فليس سوى نتيجة لهذا الماضى البعيد ، وهكذا حاضر كل شخص فيما يرى فرويد ، نتيجة حتمية لماضيه الطفولى .

وهذه المغالاة فى قيمة مرحلة الطفولة وفى قيمة الدوافع الشبقية فيها بوجه خاص من أهم مميزات المذهب الفرويدى بوجه عام .

مثل هذا الحديث قد يحمل على الظن بأن فرويد كان فى هذا البحث مثالا للباحث ذى المنهج التجريبى الموجه ، فلديه فكرة عامة وهذه الفكرة قد وجهت تجريبه ، أى أننا بصدد باحث يضع فرضا ثم يحاول أن يختبره بالتجربة فإذا ثبت للاختبار فقد تحول إلى نظرية ؛ لكن هذا غير صحيح إلا من الناحية الشكلية فحسب ، ففرويد لم يبدأ بفرض يمكن أن يثبت فيستقر لديه ، أو لا يثبت فيتخلى عنه ، بل بدأ فى هذا البحث بنظرية راسخة لديه ، بحيث إن انتقاءه وتحليله للوثائق لم يكن من قبيل التجريب بل كان من قبيل التبرير ، ومن هنا كان بحثه مليئاً بالتعسف (والتعسف ميزة منتشرة فى مؤلفات المحللين الفرويديين عامة) وكان اهتمامه بالوثائق منصرفاً إلى ما تكشف عنه من مسائل شخصية وشبقية بوجه خاص .

فالفنان ، قد واجه فى طفولته المبكرة مشكلة من أهم المشكلات لدى الأطفال ، وهى نوع العلاقة بالأم ، ولما كانت أمه تعيش بعيداً عن الرجل الذى ولدت له هذا الطفل لأنه لم يكن زوجها شرعاً ، فقد أدى ذلك إلى جعل المشكلة تتمخض عن مشكلتين :

أولاهما : مشكلة مصدر الأطفال ، من أين يأتون وكيف ؟ وقد واجهها ليوناردو بطريقة أخرى غير بقية الأطفال ، لأن الأطفال فى العادة يجدون أمامهم أبا وأماً ؛ وقد ساهم هذا الوضع الشاذ بشكل بارز فى بناء الحلم الذى رصده ليوناردو الرجل عن نفسه[1] .

والثانية : أنه قد أتيح لهذا الطفل أن ينفرد بأمه أكثر مما تتطلب الحياة السوية حيث يقاسمه الأب هذا الانفراد . ومن هنا نستطيع أن نفسر فشل ليوناردو فى تكوين علاقات عاطفية ناضجة ، وظهور بعض الاتجاهات نحو الجنسية المثلية[2] فى علاقاته بمريديه ، كما نفسر بعض الخصائص الرئيسية لأعماله الفنية مثل ابتسامة الموناليزا ، واتحاد الأنوثة والذكورة فى لوحة يوحنا المعمدان ، وانشغاله فى محاولاته الفنية المبكرة بتصوير رؤوس

---

(١) "Leonardo da Vinci", S. Freud; p. 34

(٢) homosexuality

نساء باسمات ، فقد كان أسير ابتسامة أمه وأنوثتها .

حاول فرويد جهد استطاعته أن يلقى الضوء على طفولة الفنان ، ولا عجب فهى التى ستفسر له جوانب الشخصية البالغة . ولما كانت النظرية لديه سابقة على التجريب – على الأقل فى هذا الميدان – فقد تعسف فى كثير من المواضع إلى درجة لا شك أنها تذهب بالقيمة العلمية لبحثه . أبسط دليل على ذلك أنه لم يكن يقعد عن إلقاء أى عدد من الفروض إذا افتقد إحدى حلقات السلسلة التى يتابعها فى وضوح ؛ انظر مثلا إلى تفسيره لحلم الحدأة عند دافنشى . لقد ألقى بافتراضات غاية فى الجرأة ، تتناول جزئيات السلوك لدى الفنان ، فافترض أنه لا بد أن يكون قد اطلع على بعض أنباء الحضارة المصرية القديمة ، ومن ثم فقد عرف أن المصريين كانوا يتخذون طائراً شبيهاً بالحدأة رمزاً للأمومة ويسمونه mut (وهذه قريبة من لفظ mutter بالألمانية يعنى أم) ، ولا بد أنه قد اطلع كذلك على تلك النظرية التى تتحدث عن وسيلة هذه الطيور إلى التلقيح والإخصاب إذ أنها تلقح بدون حاجة إلى ذكور من نوعها ، فإذا أضفنا ذلك إلى الرأى الدينى عن ميلاد المسيح ، وجمعنا هذه الأجزاء كلها إلى ذكرى طفولة دافنشى التى لابد أن تكون قد تركت فى ذهنه أعمق الأثر ، عند ما كان يفتقد أباه ولا يشهد إلا أمه ، تكونت لدينا فكرة دقيقة عن نفسية الفنان بحلم الحدأة التى تضع ذيلها فى فمه . ولابد أن تكون هذه الأجزاء كلها قد حدثت لكى يصح تفسير فرويد للحلم .

هذا التعسف الذى يبدو بوضوح فى أن الباحث يقصد نحو شىء يعرفه من قبل معرفة تامة ، هو الذى يحملنا على القول بأن منهج فرويد فى هذا البحث لم يكن منهجاً تجريبياً موجهاً بالمعنى الدقيق ، لم يكن منهج الفروض التى تغذيها التجربة أو تدحضها ، بل كان منهجاً تبريريا بحيث نستطيع القول إن فرويد لم يكن ليعجز عن العثور على وثائق أخرى لو أنه لم يجد هذه الوثائق التى درسها ، بل ولم يكن ليعجز عن التأدى منها إلى نفس النتائج التى تأدى إليها فى بحثه الحاضر .

من المؤكد أن فرويد علم من أعلام علم النفس المبرزين ، ومن المؤكد أنه صاحب فتح جديد فيه ، وأنه رائد الاتجاه التكاملى الحديث ، حاول

أن يعالج النشاط النفسى ككل لا كأجزاء ، فقدم لنا أبحاثه التى تدور معظمها حول الشخصية ، بعد أن كانت الشخصية شبحاً يحياه الناس ولا يشهده علماء النفس . وهذه الحقيقة نفسها هى السبب فى أننا نلح إلحاحاً شديداً على النظر فى منهجه .

إنه الرائد لاتجاه عام جديد ، وهذه الميزة الكبرى هى نفسها عذر طيب لكل الأخطاء وضروب التقصير التى نعثر عليها فى مؤلفاته . فقد دعا إلى وجوب التفسير الدينامى للنشاط النفسى ككل ، وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مظاهر السلوك المختلفة إلى عددٍ بسيط من العوامل ، والقضية بهذا الوضع مقبولة لدى كل ذوى النزعات التكاملية . لكن تحقيق فرويد لها غير مقبول ، لأنه ملىء بمظاهر التعسف ، والتعلق بآثار الاتجاهات التحليلية القديمة وما كان يسودها من نزعة آلية . أضف إلى ذلك صبغة فلسفية مثالية على طريقة المعللين بالعلة الأولى .

وإليك أمثلة توضح كل هذه الخصائص :

فأما عن العلة الأولى فهى اللاشعور بلا جدال ، ومعظمه مكتسب فى الطفولة نتيجة لما نلقاه فيها من صدمات وتوترات انفعالية نضطر إلى كبتها أو قمعها ؛ وهو يتدخل فى كل أفعالنا ويوجهها وجهة خاصة ، حتى ولو أردنا شعوريا ألا نتجه هذه الوجهة ، بل إن هذه المقاومة التى نبديها أحياناً إنما ترجع إلى عوامل لا شعورية أيضاً ؛ ويمضى فرويد على هذا الأساس يفسر أفعالنا جميعاً بإرجاعها إلى توجيه لا شعورى ، بغض النظر عن كل ما يتضمنه الواقع الراهن ، ومن هنا قلنا إنه فيلسوف مثالى ، فهو يقصد إلى التعليل بالعلة البعيدة ، وفى السبيل إليها نراه على استعداد لأن يتعامل مع أفكاره الخاصة مغلباً إياها على مقتضيات الواقع الراهن .

وقد اضطره منهجه إلى المضى نحو نقيض دعوته ، فإنه لكى يرد مظاهر السلوك التى لا تحصى إلى عدد ضئيل من العوامل اضطر أن يستعين بمقدار ضخم من الآليات ، بحيث فقدت السيكولوجيا الفرويدية ميزة الاقتصاد الفكرى التى هى من أهم مميزات التفسير العلمى . فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة ، ألفينا الإجابة الشافية فى طريقة فهمه للقانون العلمى . فهو يفهم القانون على أنه مفسر لمظاهر السلوك الجزئية ، ولكن

لما كان علم النفس لا يزال دون بلوغ هذه المرتبة ، وكان على فرويد باعتباره صاحب دعوة جديدة ، أن يتنبه إلى هذه الحقيقة ، وعلى أساسها كان يلزمه أن يقتصر على تقديم قوانين لا تزيد على أن تكون مبادئ عامة لتفسير السلوك فى صوره الكبرى ، ولما كان فرويد لم يتنبه لذلك فقد سلك نحو تحقيق فكرته عن القانون العلمى سبيلا أقرب ما يكون إلى سبيل علم نفس الملكات ؛ فظواهر السلوك تتوزع بين عدد من القوى ، يسميها فرويد « عمليات » ، لكنها فى حقيقتها ذات طابع ثباتى .

انظر فى حديثه عن التسامى مثلا . فهو يقرر أن التسامى هو العملية المؤدية مباشرة إلى الإبداع الفنى ؛ وتفسير ذلك أن هناك رابطة بين الدافع إلى البحث وبين الدافع الشبقى ، ويلقى الدافع الشبقى عادة كبتاً حسب ما تقضى به النظم الاجتماعية ، ومن ثم يحدث أن يعم هذا الكبت دافع البحث أيضاً ، فتكون النتيجة حياة فكرية ضيقة الأفق . ويحدث أحياناً أن يعجز الكبت عن الإضرار بدافع البحث ، بل ويعجز أيضاً عن غمر جزء هام من الدافع الشبقى فى اللاشعور ، فتكون النتيجة أن يتجه الدافع الشبقى إلى التسامى ، أى إلى السعى نحو غايات مقبولة اجتماعياً ؛ ولكن لماذا تحدث الإمكانية الثانية دون الأولى أحياناً ؟ لماذا يأتى التسامى بعد الكبت فى حالة دافنشى دون معظم أبناء المجتمع ؟ يعجز فرويد عن الإجابة ، فيقول إن منهجنا لا يستطيع أن يدلنا على الاستعداد للتسامى ، والظاهر أن ذلك مرجعه إلى خصائص عضوية . فالتسامى الذى يتحدث عنه كعملية يرجع إلى استعداد عضوى خاص ، يشبه الملكة . وفرويد لا يعرف عنه أكثر من ذلك ، فهو لا يحدثنا عن خطواته ، بل يقتصر على تسميته بحيث يمكن أن يقال بحق إن التعليل بالتسامى ضرب من التعليل اللفظى لا أكثر ، وكذلك الحال مع كثير من الآليات الأخرى ، وكذلك كان الحال فى التعليل بالملكات .

وإذا كان الأمر كذلك فقد استحالت الدعوة الدينامية التكاملية إلى نقيضها ، إلى دعوة ثباتية تحليلية . فالإنسان لم يعد عملية تتضمن عدة عمليات ، بل أصبح مجموعة من الاستعدادات أو القوى الكامنة ، بحيث لم يعد التعليل دينامياً .

يقول فرويد إن الشخصية تتألف من ثلاث قوى ، الأنا والأنا الأعلى والهى ؛ ووظيفة الأنا الأعلى على الدوام الضغط أو الكبت ، والهى وظيفته على الدوام النزوع إلى المحرَّم ، والأنا حائر بين الأنا الأعلى والهى ، يعانى التوترات من جراء ضغطهما[1] ، والقوى الثلاث تعمل فى مستويات ثلاثة ، الشعور واللاشعور وما تحت الشعور ، فالنفس فى نظر فرويد مسرح جيولوجى مكون من طبقات ثلاث ، تعمل فيه قوى ثلاث ، معالم كل منها واضحة . وقد يكون هذا صحيحاً داخل العيادات السيكولوجية ، حيث توصل فرويد إلى أهم قوانينه ، لكنه مشكوك فى صحته إذا عنينا الحياة النفسية للأسوياء . نعم إن الخبرة المباشرة لا تدع سبيلا إلى الشك فى أن هناك أصولا لاشعورية لمعظم أفعالنا ، ولكن هذا التقسيم الدقيق إلى شعور وما تحت الشعور ولا شعور ، هو الذى يبدو مفتعلا إلى حد بعيد[2] ؛ أضف إلى ذلك أن مغالاة فرويد فى قيمة اللاشعور ، قد أحالته إلى « شيء » ذى خصائص معينة يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص . كذلك تدلنا الخبرة المباشرة على وجود منطقة يبرز الشعور بها أحياناً باعتبارها مركز الشخصية ، وأعنى بها الأنا ، كما تدلنا على أننا نرغب فى المحرَّم أحياناً ونمارس ضغط هذه الرغبات ، ولكن أين الحدود الفاصلة بالضبط بين الأنا والأنا الأعلى ، أو بين الأنا والهى ، الحدود التى تجعل لكل من هذه القوى الثلاث وظيفة خاصة لا يمارسها سواها ؟ ينبئنا الشعور بأن الأنا يمارس الرغبة فى المحرَّم أحياناً ، ولكن فرويد يأبى عندئذ إلا أن يقول إن هذه الرغبة ليست صادرة عن الأنا بل عن الهى ، لماذا ؟ لأن الأنا بطبيعته غير مستعد لأن يمارس الرغبة فى المحرّم ، بينما الهى ملائم بطبعه لأن يمارس هذه الرغبة .

فالمسألة إذاً تعليل بالطبائع ، لماذا يضغط الأنا الأعلى رغباتنا؟ لأنه بطبيعته ضاغط لها ، ولماذا ؟ لأنها بطبيعتها تدفعه إلى نشاطه الضاغط إذ أنها صادرة عن الهى . نعم إن فرويد لم يعلل بالطبائع صراحة ، ولكن

(١) "Psychodynamics of Abnormal Behavior", by J.F. Brown, 1st. ed. 6th. impress., McGraw Hill, New York, 1940; p. 241-248.

(١) من الأسباب النظرية لثورة أدلر على فرويد أن فرويد قضى على أهمية الأنا ، ومن ثم فقد تقدم أدلر بنظريته فى « الشعور بالدونية » للرد على هذا الخطأ فى السيكولوجيا الفرويدية .

هذا لا يعفيه من المسئولية ، لأن هذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته ، ونحن لم نزد على أن أوضحناها . وبدهى أن التعليل بالطبائع لا يتفق أبدا والدعوة الدينامية ، بل هو على الضد من ذلك ينم عن اتجاه ثباتى . على أن تجزئة النشاط النفسى هو ذاته مضاد للدعوة الدينامية فضلا عن أنه لا يتفق وتكامل الشخصية . والواقع أن الاتجاه الثباتى مسيطر على فرويد بشكل واضح جداً ، وليس أدل على ذلك من تضخيمه لقيمة مرحلة الطفولة على حساب كل مراحل الحياة ، ومن ثم فقد جمَّد التاريخ ، ولم ير شخصاً ينمو بل اقتصر على رؤية طفل فى ثياب بالغ .

يكفى هذا القدر من الاطلاع على فلسفة فرويد الكامنة وراء ملاحظاته وتحليله للوثائق ؛ وقد رأينا أنها فلسفة تحليلية ثباتية ؛ فإذا أضفنا إلى ذلك أنها كانت واضحة المعالم فى ذهن صاحبها عند ما أجرى بحثه فى داڤنشى بحيث أحالت تحليل الوثائق إلى نوع من التبرير الملىء بالتعسف ، تبين لنا السبب الذى من أجله نرفض منهج فرويد ، والذى من أجله فشل فرويد فى الاقتراب من الفنان من حيث هو فنان ، والذى من أجله أيضاً لا يزال سوء الظن بعلم النفس مسيطراً على بعض الأذهان ، لا سيما إذا تناول مشكلة كمشكلة الإبداع الفنى .

فإذا تساءلنا ومن أين لفرويد هذه الفلسفة ، كان لزاماً علينا أن نتبين مجال ملاحظاته العابرة وتراثه العلمى ؛ فأما عن الأول فهو العيادات السيكولوجية ، وأما عن الثانى فهو الرأى الشائع عن العلم والمنهج العلمى فى أخريات القرن الماضى . وقد كان باستطاعته أن يصحح بعض أخطاء هذا المنهج لو أنه لم يعتمد على العيادات اعتماداً تاماً تقريباً ، بحيث تضخمت عنده علائم المرض ولم ير فى الحياة الفردية والاجتماعية سوى مظاهر مختلفة له ؛ فالفرد فى كبت دائم ، وكل أفعاله ليست سوى ضروب من القلب أو التحويل أو التسامى أو . . . إلخ ، والمجتمع فى كبت دائم ، والحضارة فى تقدمها ليست سوى زيادة فى الكبت حتى ليوشك المجتمع أن ينفجر أو ينتحر(١) . وهكذا

(١) «الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى» — الدكتور يوسف مراد — مجلة علم النفس — مجلد ٢ عدد ٣ . وقد ورد ذكر هذا الرأى فى كتاب : "Civilzation and its Discontents," S. Freud, 1929.

أحال فرويد العالم إلى مصحة كبيرة كل من فيها مرضى ولا أمل لهم فى الشفاء لأنهم يسيرون من سيئ إلى أسوأ . والظاهر أن ظروف الطبقة الوسطى فى ڤيينا ، وهى الطبقة التى كان ينتمى إليها فرويد ، شجعته على ذلك ، حتى لقد وصفه براون بأنه خير معبر عن بورجوازية ڤيينا فى أوائل القرن العشرين ؛ ومما يؤسف له أن العيادات ما تزال تسيطر على أذهان الفرويدين ، حتى لقد عاب إدمون برجلر E. Bergler عليهم جميعاً ، ويقصد من تكلم منهم فى سيكولوجية الفنان ، أنهم توصلوا إلى آرائهم فى هذا الصدد لا عن طريق تحليل الفنانين فعلا ، بل عن طريق تحليل العصابيين فى العيادات ، وقد وجدوا عند هؤلاء عقدة أوديب كامنة وراء عصابهم ، ثم جعلوا ينظرون فى أعمال الأدباء فوجدوا بعض مظاهر هذه العقدة ومن اليسير أن يجدوها ما داموا يبحثون عنها ، ومن ثم فقد استنتجوا أن عقدة أوديب هى حجر الزاوية فى سلوك الفنان والعصابى على السواء وهذا ما يسميه أصحاب المنطق أغلوطة بالمماثلة Fallacy of analogy [1].

تلك بعض عيوب المنهج الفرويدى ، أوضحناها فى جانبه التجريبى ووجدناها تتمثل فى التعسف الذى يحيل التجريب تبريراً ، كما أوضحناها فى جانبه النظرى متمثلة فى فلسفة تحليلية ثباتية توجه هذا التجريب ، هذا إلى أن فرويد والفرويديين لم يقصدوا إلى ظاهرة الإبداع الفنى مباشرة[٢].

ولننظر فى منهج يونج .

إذا كان منهج فرويد فى بحث مشكلة ليوناردو داڤنشى يبدو ذا طابع تجريبى شكلا بينما هو فى حقيقته ضرب من التبرير ، فإن منهج يونج فى الحديث عن الشعر والأدب عامة لا صلة له بالتجريب حتى من الناحية الشكلية.

فهو منذ البداية مصر على رأى معين ، يحاول أن يعرض علينا كل ما يبرره ، وما هو رأيه هذا ؟ يتلخص فى المبادئ التى يقرها علم النفس التحليلى ، وهذه المبادئ تتفق مع الآراء الفرويدية فى بعض الأمور

---

(١) "Psychoanalysis and the Social Sciences", ed. by G. Roheim; p. 260.

(٢) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى المقال الذى نشره المؤلف بعد مناقشة هذا البحث ، ونعى فيه نقده لفرويد . وهو «الأسس الدينامية للسلوك الإجرامى» ، مجلة علم النفس ، مجلد ٤ عدد ٣

وتختلف عنها فى أمور أخرى ؛ فهى تتفق معها على القول بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفنى ، لكنها تختلف عنها فى الحديث عن اللاشعور . فعلى حين أن اللاشعور مكتسب شخصى عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج أحدهما هكذا والآخر فطرى جمعى ، انتقل بالوراثة إلى الشخص حاملا آثار خبرات الأسلاف ، وهذا القسم الجمعى منبع الأعمال الفنية العظيمة .

كيف يعرف ذلك يونج ؟ بالنظر فى الأعمال الفنية نفسها ، باحثاً عن دلائل هذا القسم من اللاشعور . والموقف هنا شبيه جداً بموقف المحللين الفرويديين ، فهؤلاء قد وجدوا أن هناك ظواهر كثيرة ، لدى العصابيين وفى الأحلام تدل على ضغط عقدة أوديب ، ووجدوا مظاهر هذه العقدة أيضاً فى الأعمال الفنية ، فاستنتجوا أن العقدة الأوديبية حجر الزاوية فى الفنان والعصابى ، كذلك يونج وجد مظاهر اللاشعور الجمعى واضحة فى الأحلام وعند الذهانيين ، ووجد مثل هذه المظاهر فى بعض الأعمال الفنية ، فاستنتج أن اللاشعور الجمعى هو الأساس الجوهرى فى إبداع هذه الأعمال ، وهنا أيضاً خطأ أو أغلوطة بالمماثلة .

غير أن ثمة اختلافاً بين فرويد ويونج فى منهج كل منهما فى التعليل ؛ فعلى حين يذهب فرويد إلى تعليل ظواهر السلوك الحاضر بأحداث الطفولة التى خلفت فى نفوس أصحابها عقدة أوديب ، يعلل يونج بالحاضر ، فهو فى مشكلة الإبداع يرى العامل الحاسم فى تعليل هذه العملية انسحاب اللبيدو من رموزه الاجتماعية التى كان متعلقاً بها فى الخارج ، نتيجة لأن الأخيرة لم تعد تصلح لأداء مهمتهاوذلك لما أحدثه تطور المجتمع ، وينجم عن هذا الانسحاب أن يتجه اللبيدو إلى داخل الشخصية ، ويحدث أحياناً أن يثير أعمق مناطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور ، ويشهدها الأشخاص العاديون فى الأحلام ، ويشهدها العباقرة فى اليقظة ، ويتعلق اللبيدو بهذا البعض الذى برز ويزيده بروزاً بأن يمليه على الفنان ليخرجه فى أعماله الفنية رمزاً يبدو أمامنا فى وضح الشعور ، فلا نلبث أن نتعلق به بدلا من الرمز المنهار .

والظاهر من هذا الضرب من التعليل ، أن يونج يعترف بالواقع الراهن أكثر مما يعترف به فرويد ، غير أن تقسيمه الأعمال الأدبية إلى قسمين ،

القسم السيكولوجى « والقسم الكشفى »[١] ورفضه النظر فى تعليل الأدب السيكولوجى بحجة أنه تافه لأنه لا يستمد أصوله من اللاشعور الجمعى بل من عالم الواقع الخارجى ، يدل على أنه لم يكن يختلف عن فرويد كثيراً ، إذ يتعامل مع أفكاره ومذهبه أكثر مما يتعامل مع الواقع الخارجى ، ويكيف الواقع الخارجى على حسب أفكاره أكثر مما يكيف أفكاره على حسب الواقع الخارجى . فهذا الواقع إذاً وسيلة للإمعان فى الاستمساك بآرائه والقياس عليها بدلا من تعديلها والتقليل من تطرفها .

أضف إلى ذلك أن يونج يعانى من تصور آلى للنشاط النفسى مع شىء من النزعة الحيوية[٢] ، ويكفى أن نستمع إلى حديثه عن العناصر غير الطيبة فى حياة الفنان ، إذ يقول إن مجرد الاستعداد الخاص الذى يبديه الفنان الموهوب يعنى تركزاً للطاقة فى اتجاه معين ، مع شىء من الفراغ ينتج عن ذلك فى جانب آخر من جوانب الحياة ، والنتيجة طبعاً أنه بقدر نبوغ الفنان فى فنه تسوء مظاهر نشاطه الأخرى ، فى معاملاته وفى تفكيره العملى وفى حياته الاجتماعية بوجه عام . فالمسألة إذاً أن لدينا كمية محدودة من وحدات النشاط ولنفرض أنها مائة وحدة ، فإذا قسمناها بالتساوى بين نواحى نشاطنا المختلفة فقد عشنا أسوياء ، أما العبقرى فإنه يخصص معظمها ، ستين أو سبعين وقد يخصص تسعاً وتسعين وحدة لأعماله الفنية إذا كان مثل شكسبير ، وتكون النتيجة طبعاً أن ما يتبقى لا يكاد يقوم بمطالب النشاط الأخرى ؛ هذه صورة الحياة النفسية كما ترتسم فى ذهن يونج ، ولو أنه لم يوضحها هكذا ، بل حاول أن يطمسها بمحاولة تحديده لمعنى الطاقة الذى يقصده[٣] ؛ غير أن تصوره الميكانيكى المشوب بالنزعة الحيوية أقوى من أن يطمسه هذا التحديد[٤] .

فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج يونج فى معالجته لمشكلة الإبداع قلنا إنه ضرب من القياس ، فهناك مقدمات تتضمن النتائج ، ومهمة

---

(١) visionary

(٢) vitalism

(٣) "Psychological Types", by C.G. Jung; tr. by H.G. Baynes, London K.P., 1938; 572.

(٤) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka; p. 331.

الوقائع أن تبرر هذه النتائج لأنها سابقة عليها ، ومن وراء هذه العملية فلسفة آلية حيوية ، لم تستطع أن تدرك الصفة التكاملية الدينامية فى أعماقها .

هذا ويؤخذ على يونج بوجه عام ، أنه من أصحاب الدعوة الانهزامية فيما يتعلق بمستقبل البحوث العلمية فى سيكولوجية الإبداع الفنى ، فهو يقول فى مقاله عن « العلاقة بين علم النفس التحليلى وفن الشعر » ، إن البحوث النفسية لا يمكن أن تبلغ فى استقصائها جوهر الفن ، إنما المنهج الذى يمكن الوصول عن طريقه إلى حقيقة الفن ، لا بد أن يكون منهجاً فنياً استطيقيا ؛ ومن الواضح هنا أنه من دعاة التذوق المباشر ، أو بعبارة أخرى ممن يفضلون الحدس الذى نصل به إلى أعماق الحقيقة فى وثبة ، على النظر العقلى التجريبى ، شأنه فى ذلك شأن برجسون .

أضف إلى ذلك أن يونج يقطع الصلة بين الفنان وبين مضمون الحياة الاجتماعية التى تحيط به ، فالواقع الاجتماعى فيما يرى هذا الباحث لا يقوم إلا بمهمة واحدة ، هى مهمة الدفع إلى الإبداع ، وذلك عند ما يحدث به أى تغير ينجم عنه تخلخل الصلة بينه وبين رموزه التى كانت معلقة عليه من ناحية وعلى اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى ، فتكون النتيجة اندفاع اللبيدو إلى داخل الذات يتعلق بما برز من اللاشعور الجمعى فى أعماقها ، نتيجة لهذا التخلخل ؛ فمادة الإبداع إذاً هى اللاشعور الجمعى ؛ وربما كان هذا الموقف من يونج متمشياً بطريقة منطقية مع تفرقته بين أعمال فنية سيكولوجية وأعمال كشفية ، ولكن حتى هذه الأعمال الأخيرة ، لاشك أنها ذات صلة بمضمون الواقع الاجتماعى الذى عاش فيه الفنان .

وثمة مأخذ ثالث على يونج ، وهو مأخذ عام لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بسيكولوجية الإبداع الفنى ، لكنه على كل حال ذو صلة بها ، هذا إلى أنه ذو دلالة كبرى فى تفكير يونج ككل متكامل . وأعنى هنا تفسيره لحركة التاريخ ، فالتغيرات التاريخية لا تعنى تقدماً للإنسانية فيما يرى ، ولا تعنى استعداداً للتقدم ، ذلك أنها لا تأتى بجديد أبدا . بل تقلب اللاشعور الجمعى لتخرج منه بنموذج archetype تعلق عليه رمزاً جديداً وبذلك تحصل على توازن قد يكون جديداً من الناحية الشكلية ، ولكنه قديم فى مضمونه ، قديم قدم الآثار المتخلفة فينا عن أسلافنا الغابرين .

وهكذا يرى يونج أن إصلاح الحاضر لا يكون إلا بالرجعة إلى الماضى . وهو يطبق تفسيره هذا على الفنان العبقرى ، فيقول إنه يتراجع عن الحاضر الذى لا يرضيه ، ويعود القهقرى باحثاً فى اللاشعور الجمعى عن الصور البدائية وهى خير ما يدرأ الاختلال الشائع فى روح العصر(١) .

٢ — ولنترك مدارس التحليل النفسى ، التى لم تدرس ظاهرة الإبداع إلا من خلال العيادات ، ولنقصد إلى دراسات متجهة أصلا إلى سبر هذه الظاهرة دون أن يكون ذلك من خلال مذهب محدد المعالم ، وأهمها دراسات دى لاكروا وريدلى M. R. Ridley وبينيه A. Binet .

ولن نناقش النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسات إلا بالقدر الذى تتطلبه مناقشة المنهج ، فنحن متجهون فى هذا الفصل أصلا إلى مناقشة مناهج الباحثين لنستقر على رأى فى مشكلة أخطر من امتداح مفكر أو الترويج لباحث ، هى مشكلة المنهج العلمى الصحيح وأحقية بحثه لمشكلة الإبداع الفنى ، وما قدم باسمه فى هذا الميدان .

ولننظر أولا فى محاولة دى لاكروا .

أراد دى لاكروا أن يتعرف على « طبيعة الفن » ولم يقصد فى وضوح منذ البداية إلى الاقتصار على النظر فى ديناميات الإبداع أو ديناميات التذوق ، وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه بين الحين والحين من شطحات تعميمية ، إذ يندفع فى نوع من الحماس أحياناً إلى القول بأن الفن هو التحقيق العينى المتكامل للروح فى إمكانياتها الخالصة للإدراك والفعل ، أو يردد قول بودلير Baudlaire إن الفن الخالص تعويذة إيحائية تضم الذات والموضوع فى وقت معاً ، تضم العالم الذى يكتنف الفنان والفنان نفسه(٢) ؛ وكان من أثره أيضاً أن نراه بين الحين والحين يخلط بين الإبداع والتذوق إذ يتحدث عن الفن هكذا دون تخصيص ، ولقد يقبل هذا الخلط فى تأملات عابرة ، أما فى بحث علمى فلابد أن يحدد أهو يريد أن يتحدث

(١) "Modern Man in Search of a Soul", by C.G. Jung — "Contributions to Analytical Psychology", by C.G. Jung — "The Integration of the Personality", by G.C. Jung.

(٢) "Psychologie de L'Art", par H. Delacroix, p. 47.

عن الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية ومظهر من مظاهر النشاط الاجتماعی ، وهنا قد لا يمكن الفصل بين الإبداع والتذوق ، وكل ما هنالك أننا نتحدث عن الطراز السائد ودلالته ونصل من ذلك إلى قوانين عن الفن والحياة الاجتماعية ؛ فإذا لم يرد الباحث أن يتحدث فی هذا الميدان وأراد أن يتحدث فی الميدان السيكولوجی فعليه حتما أن يخص بالذكر الإبداع أو التذوق ، ولكن يظهر أن الخلط بينهما عند دی لاكروا يرجع إلى مصادرة لم يصرّح بها ، مؤداها أنهما عمليتان متشابهتان ، بحيث يمكن معرفة إحداهما بمجرد معرفة الأخرى ، وهو ما فعله دی لاكروا فعلا ، إذ حاول أن يعرف بعض جوانب عملية الإبداع مستنداً فی ذلك إلى استبطانه لبعض تجاربه فی التذوق . وقد بينا من قبل خطأ هذا المنهج ، كما بينا إلى أی مدى أوقع دی لاكروا نفسه فی خطأ جسيم[1] .

وقريب من هذا الخطأ أيضاً خطأ منهجی آخر ، فإن كثيراً من الآراء التی ينتهی إليها الباحث عن عملية الإبداع يسلك إليها سبيل العمل الفنی فی صورته النهائية التی يرضى الفنان أن يقدمها للجمهور ؛ فهو يستنتج مثلا أن النشاط الإبداعی لا بد نشاط متناسق وإلا لما قدر له أن يخرج هذا « العمل » الذی يتحقق فيه التناسق التام بين الصورة والمضمون[2] ؛ وهذا الاستنتاج يشبه بالضبط استنتاجی عند ما أنظر فی صفحات هذا الكتاب وأنا أجهل عمل الطابع ، فأستنتج أن هذا الطابع لابد أن يكون ذا ذهن مرتب ، لأنه استطاع أن يطبع الكتاب بهذا التنسيق وهذا الرونق ؛ ولا شك أن هذا استنتاج عجيب !

ومع أن دی لاكروا قد أشار إلى مسودات الشعراء فی بعض مواضع من مؤلفه الموسوم « سيكولوجية الفن » ، وقرر على هذا الأساس أن الفكرة الشائعة عن إلهام مفاجیء يعتری الشاعر بغير إعداد سابق خطأ فی صميمها ، مع ذلك نستطيع أن نقول إنه لم يفد الفائدة كلها من هذه الوثائق البالغة الخطورة ، وإلا لما تورط فی ذلك الاستنتاج على خطأه .

---

(١) الفصل الأول من هذا الباب (الفقرة الأولى) .

(٢) "Nouveau Traité de Psychologie", par G. Dumas, art. "L'Art et les Sentiments Esthétiques", par H. Delacroix (vol. VI.)

والمهم أن نستدل من هذه الأخطاء على ما وراءها ، المهم أن نجيب على هذا السؤال : ما هى دلالة هذه الأخطاء عند الباحث ؟ والجواب أن محاولته ليست محاولة تجريبية بالمعنى الدقيق ؛ حقاً إن دى لاكروا لم يضلله مذهب ، وحقاً إنه قصد إلى الظاهرة موضوع الدرس مباشرة ، ولم يستخدم أغلوطة المماثلة ؛ ولكن البحث العلمى منهج أولا وقبل كل شىء ، وهو منهج تجريبى موجه ، يبدأ بفرض تعززه المشاهدات وعلى أساس هذا الفرض تقام فروض أخرى وللتجربة من بعد ذلك القول الفصل ؛ فأين موقف دى لاكروا من هذا ؟

ليس له سوى ملاحظات عابرة على بعض الوثائق ، ونتائجه فى الغالب تستند إلى الاستنتاج المنطقى الذى يستند بدوره إلى فلسفة لم تتخلص من شوائب النزعة الآلية . ويبدو ذلك واضحاً فى مظاهر متعددة ، فهو أحياناً ذو نزعة تشييئية تحيل العمليات إلى أشياء ذات خصائص تفردها بعضها عن بعض ، ومن هذا القبيل حديثه عن النشاط الفنى الإبداعى أنه صورة أصيلة من النشاط لها خصائص معينة تفردها عن كل ضروب النشاط الأخرى ، وهو وإن كانت به بعض خصائص نشاط اللعب فإنه يزيد عليها وهذه الزيادة إضافة وليست تطوراً من الداخل(١) ، وهو أحياناً يميل إلى القول بالملكات ، عند ما يقرر أن قرض الشعر يقوم على مزج الذكاء والخيال والحساسية ، وعند ما يقول إن الشاعر يملك القدرة على استخدام اللغة تبعاً لمميزاتها الصوتية واستخدامها تبعاً لمميزاتها الفكرية ، كما يملك القدرة على إطلاق تعبيره فى صورة ، قدرة ذهنية هائلة ، وإشراقات مدهشة(٢) وعبقرية الشاعر تساوى مجموع هذه القدرات ، كذلك تظهر لديه بعض آثار الترابطية عند ما يقرر أن الفنان يتخير ألفاظه على أساس أنها تثير لديه بعض ذكرياته ؛ والواقع أن موقف دى لاكروا لا يختلف كثيراً عن موقف أصحاب النزعة التحليلية ، فهو لا يزال يؤمن إلى حد بعيد بأن الطريق إلى معرفة المركبات العضوية لا يكون إلا بتحليلها ، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم لنا تفسيراً دينامياً لعملية الإبداع ، وهو يميل إلى اعتبار التصنيف

---

(١) ibid., p. 259

(٢) "Psychologie de l'Art", H. Delacroix, p. 153-159

هو الوسيلة إلى التفسير إن لم يكن هو نفسه هذا التفسير . ومن ثم فقد سارع إلى تصنيف الفنانين ، فقال بوجود نوعين من الفنانين ، أو طرازين من العبقرية الفنية ، الطراز الحركى[١] والطراز الحسى[٢] ، أو العبقرية الخصبة الصاخبة والعبقرية المتقشفة المنظمة ، كما سارع إلى تصنيف صور الإبداع ، فقال إن لعملية الإبداع أربع صور ، الإبداع المفاجىء أو الإلهام ، والإبداع البطىء ، والإبداع اليقظ الشعورى ، والإبداع الخاضع لحكم العادة . فإذا تساءلنا وعلى أى أساس أقام تصنيفه الأول ، أجاب هو نفسه قائلا على أساس قدرة الفنان على التعبير فى صورة منسقة ، فهناك فنانون يتقنون التعبير وفنانون يتقنون الشكل ؛ فهو فى هذه الحال إذاً يقيم تصنيفه على أساس ظواهر السلوك . ومن الجلى أن هذا هو الأساس نفسه الذى يقيم عليه تصنيفه لعمليات الإبداع ، ومما لاشك فيه أن اعتبار هدف العلم تصنيف الظواهر دون تفسيرها على أسس دينامية مرحلة أولية فى البحث العلمى ، تشبه مرحلة التعليل بالفوق والتحت فى فيزيقا أرسطو بدلا من التعليل بمجال الجاذبية فى الفيزيقا المعاصرة .

على أن خطوة التصنيف هذه نتيجة منطقية للنزعة الآلية عند الباحث ، إذ أن الباحث الذى يحلل ويعزل لا يلبث أن يجد أمامه مجاميع من الجزئيات تغريه بأن يتفقد ما بينها من تشابه وعلى رأيه أن هذه الخطوة هى خطوة الكشف عن القانون . ثم إن هناك خطوة أخرى قد يقدم على اتخاذها الباحث ذو النزعة الآلية بطريقة منطقية ، ألا وهى النزعة الحيوية ، إذ أن الكائن الذى تحول إلى آلة مؤلفة من بضعة أجزاء فى حاجة على الدوام للمسة الدافعة كيما يتحرك[٣] ، وهذا ما تورط فيه أيضاً دى لاكروا ، فجعل يحصى القدرات المختلفة عند الفنان ثم وجدها غير كافية فقال باكتساب التكنيك لحل مشاكل الصناعة فى الفن ، ثم وجد المجموع لا يزال أقل من أن يكفى لتعليل الإبداع فى الفن ، فبماذا يفسر نبوغ ميخائيل أنجلو فى النحت

---

(١) moteur .

(٢) sensoriel

(٣) وهذا ما فعله ديكارت وبرجسون . فالأول قال باتصال الروح بالجسد فى الإنسان بمعجزة ، والثانى قال بوجود الدافع الحيوى élan vital .

وداڤنشى فى التصوير وملتن Milton فى الشعر ، هذه المشكلة التى أغفلها أصحاب التحليل النفسى أو لم يقدموا لها الحلول المقنعة ، هذه المشكلة واجهها دى لاكروا على أساس منهجه فلم يستطع أن يحلها إلا على أساس القول بالاستعداد الفطرى ، فإن إيثار الفنان لمادة معينة ، كالرخام عند ميخائيل انجلو والألوان عند داڤنشى واللغة الإيطالية العامية عند دانتى ، إنما يرجع إلى استعداد فطرى قد زود به الفنان ؛ « فالكل » لا يكفى لتعليل ظواهره لأنه لا يزيد على أن يساوى مجموع أجزائه ، فهو كل آلى وليس ديناميًا ، ومن ثم كان مؤلفاً من أجزاء وليس مجموعة من العمليات التى هى دلائل عملية كبرى ، ومن ثم فهو فى حاجة دائماً إلى ما يحركه .

٣ — بقيت أمامنا المحاولتان التجريبيتان ، محاولة ريدلى ومحاولة بينيه .

فأما ريدلى فقد تناول عدداً من المسودات لبعض قصائد كيتس ، وحاول أن يتتبع فى هذه المسودات ذهن الشاعر وهو يثب من خاطر إلى خاطر ، ويعدل عن لفظ أو عبارة أو سطر أو فقرة بأكملها ليحل محلها لفظاً أو عبارة أو سطراً أو فقرة أخرى ، من أول مسودة للقصيدة حتى النسخة المطبوعة بين أيدينا ، وربما استعان بين الحين والحين بخطابات الشاعر لتلقى الضوء على هذا أو ذاك من المواضع الغامضة .

ومن الواضح طبعاً أننا بصدد دراسة تجريبية دقيقة ، حاول الباحث فيها أن يتصل بظاهرة الإبداع الفنى عن كثب ، فاختار مسودات القصائد ، وهى بالفعل من أفضل المواضع التى يمكن الإشراف منها على حركات الشاعر فى شعره . ولكننا نعود فنردد ما قلناه من قبل ، إن الوقائع نفسها لا تنطق بقدر ما تنطقها الخطة العامة للباحث ، فإذا تيسر لنا الوقوف على الوقائع وطريقة استغلال الباحث إياها ، فقد أمكن أن نقدر القيمة العلمية لبحثه وما انتهى إليه من نتائج .

ولنتساءل إذاً ، كيف استغل ريدلى مسودات كيتس ؟

قال ريدلى إن الإفادة من هذه المسودات تكون بالاتجاه صوب نواح ثلاثة : المنابع ، والمواد ، والصناعة (١) . فعلى الباحث أولا أن يدرس المسودات

(١) "Keats' Craftsmanship" by M.R. Ridley; p. 16

بكيفية تمكنه من الكشف عن المصادر التى أوحت للشاعر بقصائده ، ثم عليه أن يتبين ما يمكن تبينه عن المواد التى تملأ ذهن الشاعر وتساهم فى صياغته هذه العبارة أو تشكيله هذه الصورة ، وعليه أيضا أن ينظر فى درجة تمكن الشاعر من السيطرة على مستلزمات الصناعة كلها ، كالحكم والتنسيق وما إليهما ؛ هذه هى الأجزاء الثلاثة التى يتألف منها ميدان البحث ، فإذا تم له الكشف عنها فقد تعرف على عملية الإبداع فى صميمها .

ولننظر بشىء من التدقيق ماذا فعل بمسودات إحدى القصائد ، وفى ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام ، لأنه لم يزد على أن فعل بمسودات كل قصيدة ما فعله بمسودات القصائد الأخرى . وقد اخترنا لهذا الغرض بحثه فى مسودات قصيدة « عشية عيد القديس آجنس »[٢] ، لأنه يشهد هو نفسه أن هذه المسودات التى بين يديه هى أكثر المسودات ثراء بمادة البحث ، بل من أثرى المسودات المتخلفة عن الشعراء الإنجليز بوجه عام ، ولذلك يعدنا بأن يفيد منها أعظم الفائدة[٣] .

وإليك خطواته :

(ا) بدأ الباحث بأن أحصى النسخ المخطوطة التى وقف عليها لهذه القصيدة ، وجعل يقارن بينها بعض المقارنات السطحية ، وقد وجد أنها أربع نسخ :

نسخة بخط الشاعر
ونسختان بخط الناشر وود هاوس Woodhouse
ونسخة بخط جورج كيتس أخى الشاعر .

وقد اتضح للباحث أن النسخة المكتوبة بخط الشاعر ينقصها الجزء الأول من القصيدة كما نعرفها فى الديوان المطبوع ، وهذا الجزء يتألف من سبع فقرات ، بينما توجد هذه الفقرات فى نسختى وود هاوس ، ومن هنا تظهر أهمية هاتين النسختين فى البحث .

(ب) استعان فى مقارنته العابرة بين هذه المسودات ببعض عبارات

---

(١) "Keats' Craftsmanship" by M.R Ridley; p 16

(٢) "The Eve of St. Agnes"

(٣) "Keats' Craftsmanship", M.R. Ridley, p. 97

واردة فى خطابات الناشر والشاعر . ولهذه العبارات دلالة خاصة بالنسبة للنقاد والباحثين السيكولوجيين على السواء ، فمن ذلك أن كيتس كان يترك فى مسودات قصائده أحياناً ما يدل على تردده فى تفضيل هذه العبارة أو تلك ، دون أن يجزم برأى ، ويترك هذه المهمة لناشريه ، ولعل فى ذلك ما يفسر بعض ما نرى من اختلاف طفيف بين بعض الطبعات المختلفة ، ولعله أن يساهم فى تحديد فهمنا لعلاقة الشاعر بشعره . ومن ذلك أيضاً أن كيتس فرغ من تأليف قصيدته فى أوائل أبريل عام ١٨١٩ ، ثم عاد إليها بالنظر والتنقيح فى سبتمبر من العام نفسه ، وذلك بشهادته هو نفسه فى خطابه إلى تيلور Taylor[١] ، فماذا تعنى هذه الظاهرة بالنسبة لشاعر يقول « إن حكمى يكون نشيطاً عند ما أكتب ، نشيطاً نشاط خيالى ، بل إن جميع ملكاتى تكون متنبهة جداً ، وفى أوج نشاطها — أفأجلس بعد ذلك ، عند ما يتعطل خيالى ، وتضيع الحرارة التى كانت تغذونى . . . أأجلس ببرود وأنا لا أملك سوى ملكة واحدة ، لأنقد ما كتبته من منبع الإلهام ؟[٢] .

(حـ) تقدم ريدلى إلى تعيين المصادر التى ألهمت الشاعر موضوع هذه القصيدة ، معتمداً فى ذلك على ما لمسه هو نفسه من تشابه بين هذا الموضوع وموضوعات طرقت فى مؤلفات أخرى ، أو طرقها مؤلفون آخرون .

١ — وأول هذه المصادر الأدب الشعبى[٣] ، يشهد بذلك كيتس نفسه فى خطاب أرسله إلى بيلى Bailey فى أغسطس عام ١٨١٩[٤] .

٢ — « روميو وجوليت » لشكسبير W. Shakespeare

٣ — The Mysteries of Udolpho للمسز رادكليف Mrs. Radcliff

٤ — Il Filocolo — لبوكاتشيو Boccaccio

٥ — « ألف ليلة وليلة » .

ويلاحظ أن المصادر الأربع الأخيرة أمدت الشاعر بكثير من الصور والعبارات الواردة فى قصيدته .

---

(١) ibid., p. 99

(٢) ibid., p. 14

(٣) folk-lore

(٤) ibid., p. 107

(د) بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة وتتضمن إنجاز مهمتين :

أولا : تتبع عملية شطب الألفاظ أو العبارات ومحاولة تفسيرها على أساس « تداعى المعانى » أو « تداعى الصور » ، أو « الذوق » المرهف الذى يحكم فى صدق ودقة بالتنافر بين هذه الكلمة وتلك أو هذه العبارة والعبارة السابقة عليها ، أو البحث عن الكلمات التى من شأنها أن تتيح للشاعر متابعة القافية .

ويعتذر الباحث بأن هذه التعليلات ليست يقينية بأية حال ، وإنما هى تعتمد على الظن قبل أى شىء آخر .

ثانياً : حاول أن يرد كثيراً من العبارات والصور الواردة فى القصيدة إلى عبارات وصور واردة فى مؤلفات يرجح أن يكون الشاعر قرأها .

فأبان لنا أن ذهن الشاعر زاخر بتراث شكسبيرى أكثر مما هو زاخر بأى تراث آخر ، وقد كان كيتس يعرف ذلك كما شهد به فى أحد خطاباته[1] ، وكذلك تشهد معظم الخطابات بتأثر الشاعر الصغير بشكسبير إلى درجة أنه كان يفيض فى هذه الخطابات بكثير من العبارات الشكسبيرية بدون جهد ولا تكلف ، ويكفى أن نعرف أنه كان يملك نسختين من مؤلفات شكسبير وأنهما امتلأتا بالعلامات والملاحظات الهامشية ، لنقف على مدى تعلقه به ، ولقد كان يقرأه قراءة متذوق دارس لا قراءة مستمتع عابر ، فيقف عند هذه الاستعارة ويضع تحتها خطاً ، ويقف عند هذا التشبيه ويكتب بجواره تعليقاً حماسياً ، وهكذا . وقد وردت كثير من هذه الاستعارات والتشبيهات وما إليها فى القصيدة التى نحن بصددها .

(ه) هناك خطوة أخرى فى هذه الدراسة لم يقم بها ريدلى فيما يتعلق بهذه القصيدة ، بل قام بها فى دراسته لـ « أنشودة بسيشه » ؛ إذ يرى أن هذه القصيدة تمتاز بأن الشاعر قد ركز فيها كثيراً من الصور التى كانت تأتى ناقصة فى قصائد أخرى سابقة ، وقد حاول ريدلى أن يتتبع نمو هذه الصور منذ ظهور براعمها فى قصائد متقدمة حتى ازدهارها فى هذه القصيدة .

تلك هى الخطوات الخمسة فى بحث ريدلى التجريبى فى مسودات قصائد كيتس .

---

(١) الخطاب المرسل إلى هيدون B.R. Haydon فى ١١/٥/١٨١٧ .

ومما لا شك فيه أن مجرد الإشارة إلى المسودات كمواد لدراسة الإبداع فى الشعر، قيمة ولها أهميتها ، بغض النظر عن أن الباحث وفق فى الإفادة منها أم لم يوفق ، أضف إلى ذلك أن ترديد الأحاديث حول مسودات الشعراء من شأنه أن يساهم فى القضاء على فكرة الإلهام التى لا تزال تسيطر على كثير من الأذهان .

غير أن الإفادة العرضية شىء وبلوغ الباحث هدفه الذى وعدنا به منذ البداية شىء آخر ؛ فهل حقق ريدلى ما كان ينشده ، هل بين لنا كيف يتم الإبداع وأطلعنا على خطواته ؟ كلا ؛ وربما وجد ريدلى من ينصفه بين النقاد لأنهم قد يفيدون من بحثه هذا فائدة مباشرة ، أما السيكولوجيون فلا يجدون هذه الفائدة . ومن الحق أن ريدلى لا يدعى أنه سيكولوجى ، ولكنه مع ذلك قد وعد بأن يقدم لنا تفسيراً لعملية الإبداع . وعلى هذا الأساس نناقش منهجه .

عنى الباحث كل العناية بالإبانة عن مدى إفادة الشاعر من تراثه الثقافى ، والشكسبيرى بوجه خاص ، كما حدد بدقة مواضع هذه الإفادة ، ومن هنا قلنا إن بحثه يروق للنقاد[1]، ولكن كيف جرت هذه الإفادة ، هذا ما لم يعن به عناية كافية ، وكل نظراته فى هذا الصدد مصبوغة بالصبغة الترابطية أو الآلية بوجه عام .

على أن أوضح أخطاء ريدلى ، وأشدها دلالة على منهجه وتصوره لنشاط الذهن ، اهتمامه بتعليل الشطب فى جزئياته ، فقد قصد مباشرة إلى الألفاظ والعبارات المشطوبة وحاول أن يعلل شطب كل لفظ وكل عبارة كأن الفكر ينتقل من لفظ إلى لفظ أو من عبارة إلى عبارة دون أن يعى الكل قبل الألفاظ وقبل العبارات ؛ لم يكن هذا التصور للنشاط الذهنى يدور بخلد الباحث، بل كان العكس هو الحقيقة الواضحة على رأيه ، ومن ثم فقد لجأ إلى التعليل « بالتداعى » وهو ما يتفق تماماً مع هذه النظرة التحليلية ؛ فقد وضع الشاعر لفظاً فقام التداعى بفعله ، فورد إلى ذهن الشاعر لفظ آخر على أساس التلازم أو التشابه أو التضاد ، وقد وجد الشاعر أنه أفضل من سابقه فشطب الأول وأحل الأخير محله ، لكن لماذا وجد الثانى أفضل من الأول ، يجيب

(١) فى الفصل الثانى من الباب القادم سنشير إلى هذا الموضوع مرة أخرى .

ريدلى بتعليلات ساذجة ، فتارة يرى أن ذلك يرجع إلى إحساس الشاعر بأن هذا اللفظ لن يساير القافية ، وتارة أخرى أنه يرجع إلى حكم « الذوق السليم » ، ولكن ما هو هذا « الذوق السليم » ؟ ثم لماذا يفعل التداعى فعله إزاء اللفظ المشطوب ولا يفعل ما يماثله بالنسبة للفظ الجديد ، ألأن « حكم الذوق السليم » أقوى من « التداعى » ؟

هذه نماذج من المشكلات التى يتمخض عنها بحث ريدلى ، ويتركها فى الظلام .

ولنا بعد ذلك أن نتساءل ، وما قيمة هذا كله فى حدود التفسير الدينامى التكاملى للنشاط النفسى ؟ إنه خارج هذا التفسير ، فلا يمت إليه بصلة .

٤ — وأخيراً ننظر فى محاولة بينيه[١] ، وقد اهتم بالفنان نفسه ليقدم لنا صورة واضحة القسمات إلى حد بعيد ، نشهد فيها الفنان وهو يمارس عملية الإبداع . واستعان على ذلك بالاستبار الشخصى[٢] . وقد اشترط بينيه لنجاح الاستبار وجعله محقق الفائدة ألا يعرف الأديب المستبر شيئاً عن مهمته ، حتى لا تتدخل فى الموقف عوامل غريبة عنه تزيده تعقيداً وتجعل الخطأ ميسوراً . ولذلك نراه يلقى على الأديب أسئلة مقتضبة ، وينثرها فى ثنايا حديث يستغرق ساعتين ، حتى لا يبدو بينها نوع من التماسك يجعل الأديب يتنبه إلى ما وراءها . وقد استمر بينيه يعقـــد مع هرفيو P. Hervieu أديبه المختار ، سبع جلسات من هذا النمط ، جمع فيها مادة طيبة للبحث واستخدمها فى تصوير لوحته .

ومما لا شك فيه أننا هنا بصدد محاولة على غاية من الأهمية ، فالباحث على صلة بالمبدع نفسه ، على صلة بالإبداع فى صورته الحية ، فلئن قيل إن المسودات مشكوك فى قيمتها العلمية إلى حد ما ، لأن فى نفس الفنان مسودات أخرى للقصيدة نفسها لم تظهر ، وكثير من العبارات نشطبها فى

(١) "Portrait Psychologique d'un Homme de Lettres", par A. Binet;"Philosophes et Savants Français" par D.Essertier, vol. IV; Paris, Lib. F. Alcan, 1929; p. 25. (XII-251)

(٢) استخدم الدكتور يوسف مراد والأستاذ أحمد زكى هذا اللفظ للدلالة على الاختبار الشخصى عن طريق إلقاء أسئلة . (مجلة علم النفس . فبراير ١٩٤٨) .

ذهننا قبل أن نثبتها على الورق ، وإن المسودة لتحتاج لكى تفهم أن توضع بين عدد واف من مسودات أخرى للشاعر نفسه كيما تستحيل إلى عملية وتبدو كلحظة فى سياق حى ؛ إذا كانت هذه الأسباب وأمثالها تبيح الشك فى قيمة المسودات التى اعتمد عليها ريدلى فإنها تتلاشى إزاء محاولة بينيه ، إذ يتصل فيها بالمبدع الحى . وهى من أسبق المحاولات فى هذا الميدان وأشدها جرأة ، وأشدها حرصاً على الدقة العلمية فى وقت معاً[1] .

أراد بينيه أن يتعرف على دقائق عملية الإبداع ، فقصد إلى ذلك من ناحيتين :

أولاهما : حركات الفنان فيما يتعلق بفنه ، هل يكتب فى أوقات معينة بنظام ودقة ، أم أنه ينتظر اللحظات الخصبة دون أن يكون له سيطرة عليها ؛ هل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهى منه أم تدهمه لحظات الإلهام فتضطره إلى الاشتغال بأكثر من عمل واحد فى وقت واحد ؛ وقد وجد الباحث أنه بصدد أديب منتظم ، لا يتوزع بين عدد من الأعمال المختلفة ، بل يشتغل بعمل واحد حتى ينتهى منه ، وإذا بدأ الكتابة فهو يعرف أين ينتهى ؛ وهو يقرر كتابة عدد معين من الأسطر فى اليوم ولا يحيد عن هذا القرار ، وهو يقرر أنه يعمل كل يوم عدداً معيناً من الساعات فى إبداعه فينفذ ذلك عدة شهور دون أن يحيد عنه ، وهو يبدأ عمله كل يوم فى تمام الواحدة بعد الظهر وينتهى فى السادسة إلا ربعاً ، وهو على كل حال صورة أخرى للفيلسوف كنت E. Kant ، ولكن فى عالم الفن .

والثانية : الشروط أو الظروف الذهنية التى تحيط بمقدم الأفكار ؛ وهنا يصل الباحث إلى ملاحظات هامة فالأديب لكى يجد العبارة التى سيكتبها يحاول أن يلفظها ، ويكفى بالطبع أن يلفظها لفظاً باطنياً ، المهم أن الأفكار لا بد أن تكتسى ثوب الألفاظ ، ثم إن هناك نوعاً من الميميكا يساعد الأديب على بلوغ هذه العبارات الملفوظة أو بعبارة أخرى يعبر به من المعانى المهوشة إلى المعانى المحددة فى ألفاظ . وإذا بلغ الفنان إحدى

(١) يلاحظ أن بينيه هو مبتكر «الاختبارات الذهنيه» mental tests . ومحاولته وضع صورة واضحة المعالم للفنان تتفق واتجاهه الذى انتهى به إلى هذا الابتكار . ويمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى كتاب : "Psychological Testing" by J. L. Mursell, 1947

العبارات فإنها تحول بينه وبين التقدم إلى عبارة أخرى فيتخلص منها بأن يكتبها ، ومن ثم فهو يردد فى ذهنه عبارة واحدة فى كل خطوة ، وهذا يمكنه من أن يوليها من العناية قسطاً وافراً .

وإذا كانت الناحية الأولى من الاستبار تدلنا على شيء فإنما تدلنا على إرادية عملية الإبداع عند هذا الأديب الذى نحن بصدده[١] . كما أن الجهد الشعورى الذى يبذله للعثور على الألفاظ والعبارات مستعيناً فى ذلك بالميميكا دليل واضح على هذه الصفة للإبداع عنده . ولكن من الخطأ طبعاً أن نظن كل الفنانين بهذه الحال فقد كان ألفونس دوديه A. Daudet نهباً للحظات الإلهام المفاجئة إذا دهمته اللحظة يندفع يكتب فى حمى فلا يتوقف أبداً ، ويلعن المساء إذا أتى بظلامه ولكنه يواصل الكتابة . ويستنفد فيها معظم الوقت المخصص لنومه ، وقد يذهب عنه الإلهام فجاءة كما دهمه ، فإذا هو متوقف عن الكتابة ينتظر اللحظة القادمة وقد لا تطرأ قبل سنوات . كذلك الحال فيما يتعلق بالتعبير ، ليس كل الأدباء كهذا الأذيب ، ليسوا جميعاً يبذلون الجهد الشعورى للفوز بالعبارات ، بل منهم من تسيل العبارات عنده إذا ما لمس قلمه الورق ، ومنهم من يتلقى العبارات كأنما يمليها عليه شخص « آخر » ، وما عليه إلا أن يصغى .

ماذا نستخلص من هذه الدراسة إذاً ؟ نستخلص منها أن الأدباء أصناف ونحن هنا بإزاء صنف منهم . ويمتاز هذا الصنف بمجموعة من المظاهر تصطبغ بها عملية الإبداع عنده يمكن أن نجمعها تحت صفة « الإرادية » . وفى مقابل ذلك يوجد صنف آخر هو صنف اللاإراديين ، وفعل التعبير عند الإراديين يكون فى الغالب من صنف معين أيضاً نطلق عليه اسم اللفظيين[٢] ، بينما يكون اللا إراديون من حيث التعبير « كتابيين »[٣] أو « سمعيين »[٤] . وعلى رأى بينيه أن دراسته التجريبية تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من كل دراسة تجريبية فى العلم . لأنه لما كان التنظيم هو

(١) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى كتاب الأستاذ أمين الخولى ، « فن القول » — دار الفكر العربى — القاهرة ١٩٤٧ - ص ٥٥ .

(٢) articulateurs

(٣) graphistes

(٤) écouteurs

اوضح مميزات الدراسة العلمية ، فإن التجريب يعيننا على ذلك بأن يمكننا من التصنيف . وقد قصد بينيه فعلا إلى التصنيف ، وسبيل ذلك ميسور لا يزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة فى أكوام أو مجموعات ، أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها ، أما تفسيرها ، كيف تحدث على هذا النحو ، فهذا ما لم يتقدم بينيه نحوه .

ومن الجلى أن مثل هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوى النظرة التقليدية للعلم ، التى ترى أن هدفه التصنيف ومنهجه الاستقراء ، ويكون بالتقدم من الجزئيات إلى الكليات ، أما اعتبار هذه الجزئيات دالات[1] لعملية متكاملة ، واعتبار مهمة البحث العلمى تفسير هذه الجزئيات بتعيين دلالتها فى الكل الدينامى ، فذلك شىء آخر لا سبيل إلى العثور عليه فى الصورة التى رسمها بينيه للأديب . والواقع أن هذه الصورة تدل على أن صاحبها يرى مهمة العلم تنحصر فى الوصف دون التفسير .

بانتهائنا من مناقشة بينيه ، نكون قد أتممنا مناقشة أشهر المحاولات الحديثة لدراسة الإبداع الفنى على أسس علمية ، ناقشناها من حيث المنهج وما أدى إليه من نتائج زائفة بالنسبة للفن وبالنسبة للحياة عامة . ومن الجلى أن معظم هذا الزيف مرجعه إلى النزعة الآلية التحليلية التى تشيع عندهم جميعاً ، سواء منهم من تعلق بمذهب سابق على التجربة أم من قصد إلى التجربة مباشرة ولم يجعل منها وسيلة للتبرير . الكل تشيع عندهم هذه النزعة وتظهر بمظاهر مختلفة لكنها جميعاً صادرة عنها ، فالتعليل بمبدأ زائد عن « الكل » والتشيؤ والقول بالملكات واعتبار القانون مفسراً لمظاهر السلوك الجزئية — على الأقل فى المرحلة الحاضرة — والتصنيف ، كل أولئك مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة هى النزعة الآلية التحليلية واعتبار الاستقراء هو المنهج العلمى دون سواه .

ولقد بينا فى الفصل الثانى من هذا الباب خطأ الاعتماد على هذا المنهج ، كما بينا أيضاً خطأ إساءة الظن بالتجربة بوجه عام لا لشىء إلا لأن اسمها اقترن فى أبحاث القرن الماضى بالاستقراء الذى تبين فشله . وما دام الأمر

(١) functions

كذلك ، وما دمنا قد أثبتنا للمنهج التجريبي أحقيته على أساس النظر فى أخطاء الماضى وأسبابها وتوضيح موقفنا الحاضر وكيفية تدخله فى توجيه منهجنا على أساس فروض أقرب ما تكون إلى الحياة التى تمتاز أول ما تمتاز بالتكامل والدينامية ، فلا بأس علينا إذاً من التقدم بمحاولة لدراسة مشكلة الإبداع على أساس المنهج التجريبي الموجه دون أن يقوم ما يبرر الشك فى قيمة المحاولة من حيث علميتها ولا من حيث جدواها . والشىء الذى نريد أن نقرره أننا لا نجد أى أساس مقبول لهذا التناقض المزعوم بين المنهج العلمى وبين هذه الأعماق التى يستلهمها الفنان .

تلخيص

قدمنا لهذا الباب بفصل نعالج فيه مشكلة الصلة بين الفن والحياة ، فبدأنا بعرض آراء المفكرين الذين تناولوا هذا الموضوع وكانت لآرائهم صبغة سيكولوجية ، وأهمهم أفلاطون وأرسطو وشوپنهور ولالو ودى لاكروا ؛ وقد لاحظنا أن أفلاطون يكشف فى بعض أحاديثه عن إيمان عميق بقيام صلة وثيقة بين الفن والحياة لكنه من ناحية أخرى يجعل منبع الشعر مبدأ متعالياً ، ويرفض إبقاء الشعراء الغنائيين فى جمهوريته ، أما أرسطو فقد آمن بصلة الفن بالحياة وحاول الكشف عنها فى حديثه عن المأساة ، فهى معقودة من ناحية الإبداع ومن ناحية التذوق على السواء . غير أن شوپنهور قد تورط فى تناقض يشبه تناقض أفلاطون ، فهو من ناحية يرى الفن تعبيراً عن إرادة الحياة ، ومن ناحية أخرى يراه وسيلة للفرار من قبضة هذه الإرادة إلى سلام النيرڤانا أو العـــدم وبالمثل لالو يثبت الصلة ثم ينفيها ، فهو يثبتها بأن يعدد مظاهرها المختلفة وبأن ينظر فى أهم الموضوعات التى تشغل الفنانين فيجدها كلها تدور حول الحب ؛ والحب جوهر الحياة الاجتماعية ، ولكنه يعود فيقرر أن مهمة الفن فى الحياة تنظيم الترف فى حين أن الناحية الجادة تعتمد فى تنظيمها على الأخلاق . كذلك دى لاكروا ، يرفض كل النظريات التى تتصور منبع الفن فى ناحية دون سواها من نواحى نشاطنا الحى ، ويقرر أن الفن إنما ينبع من نشاطنا ككل ، ومع ذلك فهو يقرر أن الفن لحظة نتوقف فيها عن مواصلة الكفاح المرهق طلباً للراحة ، وإذا كانت الحياة فى أصلها هى هذا الكفاح فلا شك أن الفن هنا مضاد للحياة .

وقد لاحظنا هذا التناقض الذى تورط فيه أولئك الباحثون جميعاً — عدا أرسطو — ، وأرجعنا ذلك إلى خطأ منهجى ، وحاولنا أن نستقصيه ثم نقدم الردود على آرائهم الواحد بعد الآخر . ثم لاحظنا وجود تشابه بين أخطاء المفكرين المحدثين ، فكان علينا أن نفسر هذه الظاهرة ، ونعنى بها الفصل بين الحياة الجادة وبين الاستمتاع ، والربط بين الاستمتاع والفن ، وبالتالى الفصل بين الفن والحياة . وقد أرجعنا الاتفاق الواضح على هذا الخطأ إلى

أصوله الاجتماعية . وكان كل ما يهمنا فى هذا العرض والنقد الكشف عن اتفاق المفكرين جميعاً على قيام الصلة الوثيقة بين الفن والحياة ، وقد وضح ذلك فى مقدماتهم جميعاً ، والمفكر يعتمد فى مقدماته على شهادة الواقع ، أما النتائج التى يحاول الوصول إليها بعد ذلك فتتوقف على منهجه وهذا شىء آخر نناقشه فيما بعد .

على أننا رأينا أن نتبع هذه الفقرة بفقرة أخرى نشهد التاريخ فيها على قيام الصلة بين الفن والحياة الاجتماعية ، وقد اخترنا لذلك مرحلة ماضية لأننا نستطيع أن نكون أكثر وعياً بالماضى منا بالحاضر ، واخترناها مرحلة فى تطور مجتمع ذى معالم واضحة إلى حد لا بأس به هو المجتمع الأثينى ، فقارنا بين حياته وفنه فى القرن الخامس وبين حياته وفنه فى القرن الرابع ، وأوضحنا كيف أن فن فيدياس وسوفوكل تعبير صادق عن الحياة فى القرن الخامس ، وكيف أن فن بركستيل ويوريبيد يشبه تمام الشبه نوع الحياة التى سادت فى القرن الرابع .

ثم مضينا بعد ذلك نتعمق المشكلة ، فوجدنا أن أهم مميزات الحياة وأوضحها السعى المتصل نحو تحقيق التكيف ، وليس النشاط الإبداعى رغم تعقده الشديد سوى عملية متجهة نحو هذا الهدف أيضاً . فهى مدفوعة فى نفس الاتجاه الذى تتقدم فيه الحياة ، والمهم أن نتبين كيف تجرى هذه العملية ، وهذا هو موضوع دراستنا ، التى سوف نقيمها على أساس منهج تجريبى .

غير أن الحديث عن منهج تجريبى للكشف عن ديناميات الإبداع الفنى يستلزم مقدمة ومناقشة ، نظراً لسوء سمعة علم النفس التجريبى . وبالفعل تقدمنا بهذه المناقشة فبينا كيف أن علم النفس التجريبى لم يحقق الغرض المنشود منه حتى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن لأنه كان يستند فى أساسه إلى فكرة زائفة عن طبيعة الحياة وطبيعة العلم ، وأوضحنا بأمثلة من تاريخ الأبحاث السيكولوجية فى القرن الماضى كيف أثرت هذه الفكرة أثراً سيئاً لدى المثقفين وأشاعت بينهم أن المنهج التجريبى عاجز عن إدراك الحياة النفسية فى أعماقها ، لأنهم لم يجدوا فيه ما يفسر أبسط تجاربهم التى يحيونها ، بل لقد عمموا رأيهم هذا على الأبحاث النظرية أيضاً لأنها كانت هى الأخرى

واقعة تحت تأثير الفكرة الزائفة مما ساعد على انتشار الرأى الانهزامى القائل بأن الحياة مستغصية على العلم ، وأن للعلم ميادين معينة يستطيع أن يغزوها وميادين أخرى ليس له عليها من سلطان[١] . والواقع أن المنهج التجريبى فى حاجة إلى أن توجهه فلسفة رشيدة ، تؤمن بأن أخص خصائص الحياة النفسية هى أنها كل دينامى ، وبأن الطريق إلى العلم بالمركبات أو الكليات لا يكون بتفتيتها ثم عقد الصلات بين أجزائها ، لأن الأجزاء من حيث هى أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل ، فالقضاء على الكل ، قضاء على كيانها .

كيف السبيل إلى هذا المنهج ؟ السبيل إليه هو بالعدول نهائياً عن القول بأن الاستقراء وسيلتنا الفذة إلى العلم ، وبالتالى البدء بتكوين فكرة عامة وصياغتها فى صورة الفرض الذى يمكن أن يفسر الظاهرة ككل ، واختبار هذا الفرض بالتجربة ، فإذا أثبتته التجربة فقد توصلنا إلى نظرية أو قانون ؛ والواقع أن الزعم القديم بأن التجربة هى صاحبة القول الأول والأخير فى العلم ناقص ، وينبغى أن نكمله بقولنا إنها تتعاون والفرض تعاوناً وثيقاً جداً .

على أننا وقد نظرنا فى مشكلة المنهج لنعيد الثقة بالمنهج التجريبى فى الأبحاث السيكولوجية ، وألقينا اللوم على باحثى القرن الماضى باعتبارهم مسئولين بمنهجهم التحليلى القائم على فلسفة آلية عن إساءة الظن بعلم النفس التجريبى ، لم يكن لنا بد من النظر فى موقف الباحثين فى القرن الحديث ممن عالجوا مشكلة الإبداع ، لنرى إلى أى مدى يمكن اعتبارهم مسئولين هم أيضاً عن هذه النظرة المتشائمة . فعرضنا لأشهر الباحثين وعلى رأسهم أصحاب التحليل النفسى ، ودى لاكروا وريدلى وبينيه. ولم نهتم بآرائهم بقدر ما اهتممنا بالكشف عن مناهجهم التى أدت بهم إلى هذه الآراء . وقد وجدنا أنهم جميعاً لا يزالون يحتفظون بآثار من المنهج التحليلى القديم ، ومن ثم فقد أتت نتائجهم مخيبة للآمال . هذا إلى أن فرويد والفرويديين ويونج ودى لاكروا

(١) يعتبر هنرى برجسون H. Bergson الفيلسوف الفرنسى المثالى من المعبرين الرئيسيين عن هذه الفكرة الانهزامية . وينحو نحوه فى هذا الصدد فلاسفة الفاشية وعلى رأسهم أوزفلد اشبنجلر O. Spingler والفلاسفة الوجوديون ومن أشهرهم سارتر J.P. Sartre وأصحاب النزعة الشخصية Personnalisme ونذكر من بينهم مونييه Mounier وبودوان Ch. Baudouin [فيما يتعلق بموقف برجسون من هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى «معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون» بقلم مصطفى سويف مجلة علم النفس المجلد ٥ العدد ٢] .

لم يحترموا التجربة العلمية بالقدر الكافى ، فى حين أن ريدلى وبينيه حسبا أنها كل شيء. والنتيجة عجز عن تفسير عملية الإبداع ، إلا إذا ارتضينا التعسف الشديد من جانب أصحاب التحليل النفسى ، أو الوقوف عند حد الوصف والتصنيف عند الآخرين دون التقدم إلى التعليل .

الباب الثانى

محاولة

« لتفسير ديناميات الإبداع فى الشعر
على أساس المنهج التجريبى الموجّه » .

« ونحن على يقين من طريقنا لا من موقفنا »

ف . بيكون

مقدمة

المشكلة التى نريد أن نعالجها فى هذا الباب هى ، كيف ينشئ الشاعر قصائده ، أو بعبارة أخرى ، ما هى خطوات الشاعر التى يتخذها فى عملية الإبداع وكيف تتحدد وما هى العوامل التى تساهم فى تحديدها وكيف يمضى هذا التحديد .

ونحن نرى أن هذه المشكلة على جانب كبير من الأهمية ، ومن شأن الحل الذى يوضع لها أن يفتح الطريق إلى حلول لمشكلات أخرى على جانب من الأهمية ، كمشكلة العبقرية وعلاقة العبقرى بمجتمعه ، والعوامل المحددة لاتجاه العبقرية كأن تكون فنية أو سياسية . كذلك يمكن على هذا الأساس تكوين رأى واضح فى مهمة الفنان فى الحياة الاجتماعية ، ولا سيما فى الصراع الباطنى الذى يكاد أن يمزق الحياة بين التغير والثبات . بل ربما أمكن على هذا الأساس أيضاً ، النظر فى مشكلة فلسفية لها خطرها ، ألا وهى مهمة الفن فى الحضارة بوجه عام .

ومن الجلى أننا لن نتمكن من بحث المشكلات جميعاً ، فإن لبحثنا حدوده السيكولوجية التى لن يتعداها إلا بالقدر اللازم لإتمامه وجعله بحثاً متكاملا ؛ غير أننا نرى أن هذا البحث حتى فى هذه الحدود الضيقة نفسها يمكن أن يقدم أساساً علمياً صالحاً لأن تقام عليه هذه الدراسات الاجتماعية والفلسفية البالغة الأهمية ، وربما كان هذا هو المصدر العميق لاهتمامنا بالبحث .

ولقد تحدثنا فى الفصل الثانى من الباب الأول عن المنهج التجريبى الموجه على أساس فلسفة تكاملية دينامية ، وقلنا إننا نزمع القيام بدراستنا مستعينين بهذا المنهج ، وفصلنا القول فيه ، فأوضحنا خطأ اعتبار التجربة وحدها أو الوقائع هى كل شئ فى المنهج التجريبى ، وبينا كيف أن التجربة فى حاجة على الدوام إلى فكرة عامة توجهها ولا تزال تثرى منها ، وأن البناء العلمى أو النظرية نتاج التفاعل المتبادل بين هذين الجانبين الجوهريين

فى المنهج . وقلنا إن خطوات المنهج على هذا الأساس هى :
(ا) الفكرة العامة الساذجة .
(ب) تكوين فرض عامل .
(حـ) اختبار الفرض بتجربة حاسمة .
والشيء الذى لا يزال فى حاجة إلى الإيضاح هو الفرض العامل . فهل كل فكرة تطرأ على ذهن الباحث أو المشاهد حتى ولو لم يكن أصلا مهتما بموضوع البحث يمكن اعتبارها فرضاً عاملا يجرى اختبارها بتجربة حاسمة ؟

شروط الفرض العامل :

الواقع أن الفرض العامل ينبغى أن يتوفر فيه شرطان على أقل تقدير :
فأولا : يجب أن يكون هو وحده الفرض الذى يستطيع أن يفسر الظاهرة موضوع البحث ، على ضوء فلسفة الباحث ، المستمدة من فلسفة العلم السائدة لدى الباحثين المعاصرين .
وثانياً : يجب أن تتحقق فيه صفة الاقتصاد ، أى أن يكون بمثابة قاعدة يمكن أن تتسع لتفسير عدة ظاهرات جزئية ، فيقرب بينها ويلغى ما يتراءى بينها من اختلاف ، وبذلك يقترب من التنظيم الذى هو هدف العلم[١] . وللتجربة بعد ذلك أن تحد من إساءة استعماله بالتعسف أو التبرير أو ما إلى ذلك . والشرط الأول فى غير حاجة إلى التوضيح ، فإن أى فرض يسقط بمجرد ظهور فرض آخر يكون أكثر اتفاقاً منه مع التجربة ومع الفكرة العامة عن موضوع البحث ؛ أما الشرط الثانى فربما كان فى حاجة إلى شيء من الإيضاح .
الواقع أن الفرق الأكبر بين المعرفة العلمية والمعرفة غير العلمية أن الأولى تبدو أكثر انتظاماً وبالتالى أكثر اقتصاداً ، لأن الأولى تحاول أن تنظم عدداً كبيراً من الظاهرات فى عدد صغير من القوانين أو النظريات ، بحيث إن هذه القوانين أو النظريات تشبه أن تكون مفاتيح إذا استخدمناها اهتدينا إلى

(١) بعد أن انتهى الباحث من هذا البحث ومن مناقشته ، تيسر له الاطلاع على الكتاب الذى وضعه أينشتين A. Einstein وإنفيلد Enfeld بعنوان "The Evolution of Physics" وفيه توضيح وتنمية قيمة لهذا الرأى . مقرونة إلى الاستشهاد بوقائع هامة فى تاريخ الفيزيقا .

عدد وافر من الموجودات فعرفنا علة سلوكها على هذا النحو أو ذاك .

وعلى هذا الأساس تكون مهمتنا ، أو مهمة الباحث العلمى بوجه عام ، أن يجد النظام الذى يستطيع أن يضم أكبر عدد ممكن من الظاهرات موضوع البحث . ومن هنا فرّق لڤين بين اللغة العلمية واللغة العادية التى تلوكها ألسنتنا فى حياتنا اليومية فالأولى تفسر فى حين تقتصر الثانية على الوصف . ذلك أن اللغة العادية تحدثنا عن الظواهر كما ندركها هذا الإدراك الساذج العام ، بينما اللغة العلمية تعبر عن هذه الظواهر فى حدود الأسس الدينامية التى تنتظمها ، مما دعا لڤين إلى تسمية اللغة العادية باللغة الفينوتيبية ، ولغة العلم باللغة الجينوتيپية . فبالتعبير الفينوتيپى يعنى لڤين وصف التجربة بلغة عادية ، أى اللغة التى تقف عند الظواهر ، وبالتعبير الجينوتيپى يعنى اللغة التى تحاول أن تبرز ديناميات الموقف ، أى تحيل الموقف إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر[1] . فالحرب والإضراب يختلفان من الناحية الفينوتيپية فى حين أنهما متشابهان من الناحية الجينوتيپية لأنهما يمثلان صراعاً بين بعض القوى . وسلوك المنتشى وسلوك المضطرب لا فرق بينهما جينوتيپيا ، وإن كانا مختلفين فينوتيپيا .

على أساس هذه التفرقة نستطيع أن نفهم الشرط الثانى من شرطى الفرض العامل . فهذا الفرض يجب أن يقام فى حدود جينوتيبية . وربما أمكن الآن أن نزداد فهماً لأسباب رفضنا محاولات التصنيف التى قام بها بعض الباحثين ممن عرضنا لآرائهم ، فإن التصنيف بوجه عام يقف عند حدود الظاهرات ، ولا ينظمها فى حدود دينامية ، بل يقتصر على تجميعها . ولا يفهم من ذلك طبعاً أن الحدود الجينوتيپية صادقة صدقاً مطلقاً ، بحيث إذا وقف عليها الباحث كان حتماً على الآخرين أن يقبلوها ، بل هى تابعة لمسلّمة كبرى (أو عدد من المسلّمات) يقوم عليها الميدان كله ، حيث يجرى الباحث بحثه . ففى بحثنا مثلا نجد أن الحدود الجينوتيپية التى سنقيم على أساسها فروضنا متأثرة بتلك المسلّمة الكبرى وهى أننا فى ميدان الأبحاث السيكولوجية لسنا بصدد « نفس » ، وإنما نحن بصدد « نشاط نفسى » أو « سلوك » ، ومن هنا يجب أن تكون حدودنا الجينوتيپية دينامية ، أى عمليات تنبئ عن تغير

(١) "Psychology and The Social Order", by J.F. Brown, p. 34.

وليست أشياء تنبيء عن ثبات كالتعليل بالطبائع . وقبول هذه الحدود يستلزم أولا قبول المصادرة الكبرى . ومن ناحية أخرى ، تستلزم إقامة الفرض على هذا الأساس إلماماً بهذه المصادرة ومبرراتها ، أو بعبارة أخرى تستلزم إدراكاً شاملا للأسس التى يقوم عليها بناء هذا العلم .

والواقع أن السبيل إلى الفرض العامل شاق على عكس ما قد يبدو لأول وهلة ، وما كان لفرض النسبية أن يرد إلا لذهن متوقد كذهن أينشتين قد ألم بموضوع البحث خير ما يكون الإلمام وأدرك أعماقه خير ما يكون الإدراك . ولذلك نجد هذا الفرض يثبت للتجربة الحاسمة ، ويكشف عن خصوبة وقدرة فائقة على النمو .

الفصل الأول

العبقرية

مسلّمة عامة — قيمة هذه المسلّمة — الشرط الأول لقيام الشاعر — الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى — فرض نحن — منشأ العبقرية — الحواجز والمسالك فى حالة النحن أو حدود التكيف الاجتماعى — رأى كرتشمر — التحقيق التجريبى — الأساس الدينامى للنحن — تلخيص .

١ — مسلّمة عامة :

إذا كنا نقصد ببحثنا هذا القيام بدراسة سيكولوجية لعملية الإبداع ، فمعنى ذلك التسليم بأن الإبداع ظاهرة سلوكية ، باعتبار أن السلوك هو موضوع علم النفس[١] .

ولما كانت ظاهرات السلوك لا بد أن تحدث فى مجال[٢] ، فلا بد أن تكون الخطوة الأولى فى دراستنا للإبداع تقرير أنه يحدث فى مجال .

٢ — قيمة هذه المسلّمة :

هناك قاعدة لها رنين الحكمة ، تقول إن ما يفسر كل شىء لا يفسر أى شىء ، وإن المفتاح الذى يفتح كل الأقفال لا يمكن الاعتماد عليه . ويضرب المثل فى هذا الصدد بفلسفات العلة الأولى وما إليها . وفى المسلّمة التى قدمناها ، من التعميم ما يغرى بتطبيق هذا القول عليها . غير أن خطأ

(١) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka; p. 25.

(٢) ibid., p. 32.

هذه المحاولة يتضح إذا ما حددنا المقصود بمجال الظاهرة . والمقصود بمجال الظاهرة السلوكية مجموعة العوامل التى تؤثر فى اتجاهها وفى شدتها ، سواء أكانت هذه العوامل مشعوراً بها أو غير مشعور بها .

فإذا حددنا « المجال » هذا التحديد ثم نظرنا لهذه المسلّمة باعتبارها الخطوة الأولى نحو دراسة الإبداع ، وقارنا بين موقفنا من عملية الإبداع على هذا الأساس ، وموقف غيرنا من الباحثين ، برزت أهمية هذه المسلّمة ، واستطعنا أن نتبين قيمتها . فإن أوضح ما تقرره هذه المسلّمة أن ظاهرة الإبداع مشروطة[١] .

وليست كما يحب بعض المفكرين أن يشيعوا أنها ؛

« تطلع . . . كأنها سحابة تقبل من الأفق

إنها نمو فجائى فى حقول الفضاء . . . . »[٢]

ولقد كان فرويد ويونج على وشك أن يقررا فكرة أن الإبداع ظاهرة مشروطة ، ومجرد تقدمهما لدراسة الإبداع دراسة علمية يحمل فى طياته هذا المعنى ، غير أن النتائج التى أفضى إليها منهجهما فى البحث أغرتهما بالرجوع إلى الرأى التقليدى الذى يحيط الإبداع بهالة من الغموض يشيع فيها التقديس[٣] . ونحن نرى من جانبنا أن إجلالنا العميق للإبداع الفنى ليس من شأنه أن يحملنا على التخلى عن الرجاء فى إخضاعه للبحث العلمى الدقيق مهما بدا هذا الإبداع غامضاً أو مدهشاً . فإيماننا بالعلم يحملنا على الإيمان بإمكان تفسير أية ظاهرة تفسيراً علمياً .

بهذه المسلّمة إذاً نقرر أننا نخالف الرأى الشائع ، الذى يجعل الإبداع الفنى ظاهرة غير مشروطة . أفنعنى بذلك أن الإنسانية ظلت مخطئة إلى وقتنا هذا فى نظرتها إلى نفسية الشاعر ، ونحن نوشك أن نصحح خطأها ؟ كلا .

فالواقع أن الرأى الشائع له نصيب من الصحة ، لكنه مهوش ينقصه التحقيق الدقيق . وسنرى فى مواضع قادمة ، أن صحة هذا الرأى تتمثل فى كون بعض ما يرد على الشاعر فى لحظات الإبداع يرد من منابع يجهلها الشاعر

---

(١) conditioned, conditionné.

(٢) من قصيدة للشاعر ساشفرل سيتول S. Sitwell .

(٣) «التحليل النفسى والفنان» — مصطفى سويف — مجلة علم النفس — مجلد ٢ عدد ٢

نفسه ويكون وروده فجائياً ، وهذا ما يعبرون عنه « بالإلهام » ، غير أننا سنرى أن لحظات الإلهام ليست كل شيء فى عملية الإبداع الفنى . إنما الإبداع عملية معقدة غير متجانسة .

على أن قيمة مصادرتنا لن تتضح بجلاء إلا إذا بينا كيف نفيد منها فى إقامة فرض عامل .

٣ — الشرط الأول لقيام الشاعر :

لا يمكن تفسير ظاهرة الإبداع من داخل الشاعر فحسب . « فالحساسية الخاصة » و « القدرة الانطباعية » و « القدرة الفائقة على البناء » أو « القدرة الفائقة على الحدس » وسائر الخصائص التى يلجأ إليها دى لاكروا و برجسون[١] لتفسير الإبداع الشعرى لا تجدى إذا كنا لا نريد الاقتصار على إيراد وصف فينوتيبى للشاعر . أضف إلى ذلك أننا هنا بصدد حدود لا تفسر بقدر ما هى فى حاجة إلى التفسير . على أن دى لاكروا عاد فوجد رابطة بين الشاعر والمجتمع عند ما قرر أن المجتمع هو صاحب الرأى الأول والأخير فى الحكم على العمل الفنى بأنه عبقرى أو غير عبقرى[٢] . لكنه لم يبين السبب الرئيسى الذى من أجله يصدر المجتمع حكمه للفنان أو عليه ، وقد كان يحتمل أن يعثر على الخطوة الأولى فى تفسير العبقرية لو أنه حاول أن يتعمق هذا الحكم وأسسه السيكولوجية .

ونحن نفترض أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور « علاقة معينة » بينه و بين مجتمعه . وهنا نطبق تلك القاعدة السيكولوجية العامة التى تقضى بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها . لكن ما هى حدود هذا المجال ، ماذا نقصد بحديثنا عن مجتمع الشاعر ، وماذا نقصد بقولنا « علاقة معينة » ؟ .

سنجيب على هذه الأسئلة بعد قليل . أما الآن فنريد أن نبين أن هذه البداءة فى تفسير الإبداع قد التقى عندها معظم الباحثين . فثاولس R. H. Thouless يرى أن الخطوة الأولى نحو تعليل الإبداع الفنى ، سواء أكان إبداع قصيدة أم إبداع صورة أم كان غير ذلك ، هى الكشف عما شهده الشاعر من

(١) سنعرض لرأى برجسون فى الفصل الثالث من هذا الباب .

(٢) "Nouveau Traité de Psychologie", par G. Dumas, Vol. VI, p. 277.

نقص فى بيئته وكيف دفعه شعوره بهذا النقص إلى تفقد الحل الذى يرضيه ، ويقرر أن الإبداع نشاط اجتماعى من بعض نواحيه ، وأن الفنان إنما يريد به أن يوقظ بعض استجابات معينة فيمن يشهد فنه(١) . ويرى كودول Ch. Caudwell أن حجر الزاوية فى تفهمنا للإبداع الفنى هو تتبع عملية التغيير التى يمارسها الشاعر بالنسبة لجموع الأنا المحيطة به . بل إن تتبع هذه العملية هو حجر الزاوية فى فهم الإبداع أيا كان علمياً أم فنياً ،غير أن العالم يقصد إلى التغيير فى العالم المحسوس ، أما الفنان فيقصد إلى التغيير فى وجدان أبناء مجتمعه ، والشيء الذى ييسر لهذا التغيير أن يأخذ مجراه هو وجود تشابه بين أحاسيسنا نحن أبناء المجتمع الواحد(٢) . وفرويد نفسه عندما لجأ إلى اللاشعور ليجد فيه منبع الإبداع لم يستطع أن يقتصر عليه وحده ، فجعل الأنا الأعلى(٣) وهو صوت المجتمع فى نفوسنا هو صاحب القول الفصل فى رضاء المبدع عما أبدع ، والقوالب هى وسيلة الأنا الأعلى التى يفرض بها نفسه على الإبداع ، ولولا ذلك لما كان هناك أدنى فرق بين أحلام اليقظة والإبداع الفنى . وقد أسهب هانز ساكس القول فى توضيح هذه الناحية . كذلك يونج ، تبدو وقفته عند علاقة الفنان بالمجتمع أوضح من وقفة فرويد ، فتفرقته بين نوعى اللاشعور ، اللاشعور الفردى واللاشعور الجمعى ، واعتباره الأخير مصدر الإبداع فى روائع الفن ، وتعليقه مثل هذا الإبداع على الأزمات الاجتماعية الحادة ، وانهيار رموز المجتمع ، وتحرك اللاشعور الجمعى لإعادة الاتزان حيث أن مهمته تعويضية ، وبرموز « النماذج الرئيسية » الموروثة(٤) وتعلق الشاعر ببعضها ، كل أولئك دليل على أنه يعتبر الكشف عن طبيعة العلاقة بين الشاعر والمجتمع خطوة هامة فى تفسير عملية الإبداع الفنى .

من ذلك يتبين أن الخطوة الأولى فى الكشف عن عبقرية الشاعر ، وعن العبقرية بوجه عام ، هى الكشف عن علاقة العبقرى بمجتمعه .

(١) "General & Social Psychology" by R.H. Thouless, London, 1945, Univ. Tut. Press; p. 467.

(٢) "Illusion and Reality", by Ch. Caudwell; p. 138-141

(٣) super-ego

(٤) "Integration of The Personality", by C.G. Jung; p. 91

والواقع أن مبحث العبقرية يقع على الحدود ما بين علم النفس العام وعلم النفس الاجتماعى .

٤ — الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى :

يدرس علم الاجتماع الجماعات والمجتمعات ، أو بعبارة أخرى المجتمعات العابرة ذات التنظيم الضعيف ، والمجتمعات ذات التنظيم القوى والتى لها حظ كبير من الثبات . ويقرر أن الظاهرة الاجتماعية تندفع إلى الظهور بمجرد وجود المجتمع ، سواء أكان من النوع ضعيف التنظيم أو قويه . ومن ثم فهو يرى أن المجتمع ما زاد عن شخص واحد . لكننا لم نقصد المجتمع بهذا المعنى فى حديثنا عن العبقرية .

فقد يوجد الشخص وسط جماعة من الناس لم يعرفهم من قبل ، ولا يشترك معهم فى أداء عمل واحد ، كما يحدث عند ما نركب الترام ، ثم يلتقى بعد ذلك جماعة من أصدقائه ، عندئذ يمكن للملاحظ الخارجى أن يتبين الفرق بين الموقفين بملاحظة الفرق بين سلوك الشخص فى الحالتين . وعلى أساس هذا الفرق أطلق كوفكا على النوع الأول اسم « الجماعات الاجتماعية »[١] وعلى النوع الثانى اسم « الجماعات السيكولوجية »[٢] . ويقوم الفرق بين النوعين على أساس ما أسماه الدكتور يوسف مراد بدرجة التكامل الاجتماعى[٣] ، وهى تبدو فى كون الشخص أكثر قدرة على الاندماج فى هذا المجتمع منه فى ذاك ، وتتحقق بدرجة مرتفعة فى النوع الثانى ، وتكون ضئيلة أو سطحية فى النوع الأول .

٥ — فرض « نحن » .

وقد أبدى ڤرتهيمر M. Wertheimer هذه الملحوظة فقال : « عند ما يعمل جماعة من الناس سوياً ، يندر أن يظلوا مجرد عدد من « الأنوات »

(١) sociological groups.

(٢) psychological groups.

• "Principles of Gestalt Psychology", K. Koffka, p. 649.

(٣) « الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » الدكتور يوسف مراد — مجلة علم النفس ، مجلد ٢ عدد ٣

المستقلة ، ولن يحدث هذا إلا تحت ظروف خاصة جداً . والذى يحدث بدلا من ذلك أن يصبح المشروع العام محط عنايتهم جميعاً وبالتالى يعمل كل منهم باعتباره . . . جزءاً من كل . ولك أن تتخيل جماعة من أهل الجزر فى بحار الجنوب يشتركون فى عمل جمعى ، أو جماعة من الأطفال يلعبون معاً ، عندئذ لن تجد « أنا » واقفة وحدها ، إلا تحت ظروف خاصة جداً ، وإذذاك قد ينقلب التوازن الذى كان متحققاً أثناء العمل الذى يسوده الانسجام ويحل محله توازن آخر (يكون مرَضياً فى بعض الحالات)(١) .

وقد استعرض الدكتور مراد حالات مشابهة ، كموقف الشخص فى مجال الأسرة ومجال المهنة ومجال الحب ، ووجد أن ما يبديه الشخص من تحقيق للتكامل الاجتماعى فى هذه المجالات أو ما شابهها إنما يعتمد أولا وقبل كل شىء على دافع الحب . واعتبر أن هذا الدافع قائم يمارس مهمته فينا منذ الطفولة المبكرة ، وأنه هو السبب فى أن الإنسان اجتماعى بطبعه على حد تعبير أرسطو . غير أن الدكتور مراد عند ما قال بهذا الرأى وقف عند مستوى الظاهرات فى التفسير . ومن ثم فبالاستطاعة أن يثار ضده الاعتراض التالى . كثيراً ما يحدث أن نختلف مع بعض أعزائنا ، ويحدث أن يؤدى الخلاف بنا إلى أن نبغضهم ، ومع ذلك فإن سلوكنا يكشف عن نوع من الصراع يظهر أحياناً فى شكل سخط على أعزائنا القدامى أو حنين إليهم أو سخط على حوادث الدهر أو . . . إلخ . يمكن أن يقال رداً على هذا الاعتراض إن التناقض فى العواطف أمر نمارسه فى لحظات كثيرة ، فلا يستبعد أن نحب ونكره شخصاً واحداً . ولكن يظل الاعتراض قائماً . فإن هذا الرد لم يزد على أن أطلق اسماً على هذه الظاهرة من ظواهر السلوك دون أن يفسرها ، واكتفى بأن قال إن هذا أمر مسلم به .

غير أن وضع فرض على أساس چينوتيپى ومحاولة تحقيقه هو الوسيلة إلى التفسير العلمى . وهذا ما فعله شولته H. Shulte(٢) ، فافترض وجود حالة أسماها « حالة النحن » لدى الشخص فى المواقف التى يحقق فيها التكامل الاجتماعى . وإذا استطعنا أن نتصور « الأنا » قوة من بين القوى التى توجد

---

(١) "Source Book of Gestalt Psychology", by W. Ellis; p. 7.

(٢) ibid., p. 362.

فى مجال سلوكنا ، فيمكن أن نتصور « النحن » قوة من بين قوى هذا المجال تضم الأنا بحيث يصبح جزءاً من كل ، ولا يقوم كقوة مستقلة تفصلها عن سائر الأنوات حدود واضحة (كأن تبرز لدينا فى هذا الموقف حاجات[١] مختلفة عن حاجات زملائنا) . وفى هذا الموقف يكون لأرجاع الشخص صفات معينة ، وربما كان من أبرز هذه الصفات ما يكشف عنه تعبيره اللغوى ، فهو عند ما يتحدث عن اتجاهه نحو الهدف المشترك أو العقيدة المشتركة لا يقول « أنا » ولكن يقول « نحن » . وهذا الضمير يكشف هنا عن حقيقة دينامية ليست مجرد « أنوات مستقلة » ولكنها كل واحد ، يكون للأنا فيه دلالة خاصة كدلالة الكلمة فى النص ، فكما أن سياق النص هو الذى يحدد مدلول هذه الكلمة ، حتى إنها لتستخدم بمعان أخرى فى نصوص أخرى ، كذلك الأنا يكون له دلالة خاصة فى هذا الكل[٢] .

وحالة « النحن » هذه يمكن اتخاذها أساساً دينامياً لتفسير التكامل الاجتماعى ، وعلى أساسها نستطيع أن نفسر كثيراً من ظاهرات السلوك ، كهذا التناقض الذى نمارسه أحياناً فى عواطفنا نحو من كنا قد ارتبطنا بهم برابطة الحب أو الصداقة أو ما إليهما ، ونستطيع أن نفسر ظاهرة الحنين للأهل والشعور بالاغتراب ، كما أننا نستطيع أن نتقدم على أساسها خطوة نحو تفسير العبقرية ، وسنبين كيف يكون ذلك .

٦ — منشأ العبقرية :

يبدو من هذا الحديث أن بعض المجتمعات التى نكون أعضاء فيها تكون على درجة رفيعة من التكامل ، وبعضها تكون غير متكاملة تقريباً . والمجتمعات الأولى هى التى تقوم على أساس تحقق « النحن » لدى أعضائها ، بينما يمكن أن يقال إن المجتمعات من النوع الثانى تتألف من « أناوات » محتفظة

(١) needs.

(٢) يشترط أندرسون H.H. Anderson « العمل معاً فى سبيل هدف مشترك » كشرط جوهرى لتحقيق درجة مرتفعة من التكامل الاجتماعى . وذلك فى مقاله "Domination and Socially Integrative Behavior", ("Child Behavior and Development", ed. by R. Barker, J.S. Kounin & H.F. Wright; 1st. ed. 4th. imp.; McGraw-Hill, New York, 1943)

باستقلالها وبينها حدود بارزة إلى حد كبير ، وبذلك يسهل على أعضاء المجتمعات من النوع الثانى الانفصال ، بل إنهم فى الغالب لا يلتئمون إلا التئاماً عابراً .

أما المجتمعات القائمة على أساس « النحن » فهى مجتمعات ذات حظ كبير من الثبات ، وهى تحقق بالنسبة لأعضائها نوعاً من التوازن السيكولوجى يفقدونه إذا انفصلوا عنها ، بل لقد تصبح من قوة التأثير بحيث يؤدى انفصال أحد أفرادها عنها إلى موته المحقق ، ويبدو ذلك بوضوح فى المجتمعات البدائية(١) حيث « الأنا » مندمج فى القبيلة لا يكاد يتيسر له أدنى استقلال . وعلى هذا الأساس يمكن تحقيق النتائج التى انتهى إليها دوركهيم E. Durkheim فى بحثه فى الانتحار ، حيث يقرر أنه كلما قلت الروابط التى تربط الفرد بمجتمعه ازداد اقترابه من الانتحار(٢) .

وقد تحدث شولته عما أسماه « الحاجة إلى نحن » ، وهى تبرز عند الشخص إذا ما تطلب الموقف « نحن » أى إذا ما تطلب تكاملا مع الآخرين ، فيندفع الشخص تحت تأثير ضغط هذه الحاجة يحاول محاولات مختلفة حتى يتحول الموقف من « أنا والآخرين » إلى « نحن » . ويرى شولته أن الموقف قد يثير « الحاجة إلى نحن » لدى أحد الأشخاص ولا يثيرها هو نفسه عند شخص آخر ، وأن بعض الأشخاص يحملون هذه الحاجة دائماً ، كالمهوسين القابلين للإيحاء ، والبعض الآخر لا يحملها ولا يستطيع أن يتحمل العضوية فى نحن ، كالمتمركزين فى أنفسهم والموسوسين(٣) .

غير أننا لا نبدأ مع هذا الباحث من حيث بدأ ، لا نبدأ من « الحاجة إلى نحن » ، ولكن نبدأ من حالة « نحن » المتحققة فعلا . فإن هذا يوفر علينا مشقة البحث فى مدى صدق إشارته إلى وجود « طرز» من الأشخاص بعضهم يميل بطبعه إلى التكامل وبعضهم لا يميل ، مما لا يتسع له بحثنا هذا (١) . وتدل المشاهدة على أن حالة النحن قد تتصدع ، فينجم خلاف

(١) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka, p. 650.

(٢) "Le Suicide", E. Durkheim, 1912.

(٣) "Source Book of Gestalt Psychology", by W. Ellis, p. 363.

(٤) سنعود إلى تناول هذا الموضوع فى الفصل الخامس من هذا الباب .

عميق بيننا وبين أفراد الجماعة التى نتكامل معها ، وعندئذ يتحول الموقف إلى « أنا والآخرين » بدلا من نحن . غير أن النحن كانت تقوم بمهمة القاعدة الدينامية لتوازن الشخصية ويمكن التحقق من ذلك بملاحظة سلوك الشخص المنضم حديثاً إلى جماعة لم يكن عضواً فيها من قبل ، ومقارنته بسلوكه بعد أن يندمج فيها ، فإن سلوكه الأول يكشف عن قلق وعدم استقرار ومحاولة للاستقرار فعلا ، وكلما ازداد اندماجه فى الجماعة واقترب من « النحن » شاعت نسبة الاتزان فى أفعاله. فالنحن إذاً قاعدة يستند إليها توازن الشخصية ، ومن ثم فإن أى اختلال يصيب هذه القاعدة يصيب توازن الشخصية بخلل عميق . عندئذ يندفع الشخص فى محاولات للتغلب على الصدع الذى أحدث هذا الاختلال ، وتكون محاولاته عنيفة تبعاً لعمق الصدع وقوة « النحن » ، بل تكون فى شكل إعصار من النشاط أحياناً ، وتختلف مظاهر هذا النشاط تبعاً لنوع الصدع وتاريخ الشخصية ، وبالتالى يختلف مظهر التوازن الذى يتحقق بعد ذلك .

على ضوء هذه الملاحظات يمكننا أن نوضح المسلّمة العامة التى وضعناها فى بدء هذا الفصل ومؤداها أنه للكشف عن عوامل الإبداع لا بد من الكشف عن العوامل المقومة للمجال باعتبار أن الإبداع ظاهرة سلوكية تحدث فى مجال ، كأية ظاهرة سلوكية أخرى. كما أننا نستطيع أن نوضح الشرط الذى وضعناه بعد ذلك فى الفقرة الثالثة ومؤداه أن قيام الشاعر العبقرى رهن بقيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه .

فنحن نفترض أن الصراع الذى تتعرض له الشخصية ، بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة ، يمكن أن يكون منشأ العبقرية كما أنه يمكن أن يكون منشأ الجنون ، أو منشأ أية ظاهرة تدل على سوء التكيف . كيف تتحدد النتيجة ؟ سنبين ذلك فى الفصل التالى[١] . والذى نود أن نقرره الآن أن معظم الباحثين قد التقوا عند فكرة الصراع باعتباره علة العبقرية .

فچينو سڤيرينى G. Severini يقول : « من الجلى أن الصراع بين

(١) أتيح للباحث أن ينمى هده الفكرة فى مقاله المسمى « الأسس الدينامية للسلوك الإجرامى » ، مجلة علم النفس ، مجلد ٤ عدد ٣ .

الفنان والمجتمع أمر على غاية من الأهمية . . . .ولكن إذا كان لدى الفنان ما يقوله وإذا أتيح له القول فى حرية ، فإن الاتصال يمكن أن يتم دائماً بين عالمه وعالم الآخرين »[١] .

ولنجفيلد H. S. Langfeld يقول إن أحوال الفنانين تشير إلى حقيقة واقعة مؤداها أن الإبداع الفنى ينشأ بوجود صراع لا يمكن حله حلا مباشراً فيما يسمى بعالم الواقع العملى . ويمكننا أن نقول ببساطة إن الانفعالات تكون عند الجذور من الإبداع الاستطيقى . وعلى هذا الأساس يجب تصحيح القول الشائع إن هذا الشخص كثير الانفعالات لأنه فنان ، بأن يعدل إلى قولنا إنه فنان لأنه كثير الانفعالات ، أو بعبارة أخرى لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا فى ميدان التعبير الفنى . والواقع أن الإبداع بمعناه الدقيق يقوم على حياة ملؤها مشكلات تثير القلق والاضطراب[٢] .

وبراون يقرر أن الجنون والعبقرية يرتبطان برباط وثيق ، ذلك أن كلا منهما لا ينتج إلا بالاصطدام الملح الطويل فى مجال الواقع العملى[٣] .

وفرويد يقول إن الفنان شخص ينصرف عن الواقع ويطلق العنان لتهويماته تنسج حول رغباته الشبقية . والشىء الذى لا شك فيه أن السعداء فعلا لا يعرفون التهويم ، إنما يعرفه الأشقياء فحسب[٤] . وقد ألقى بأحاديث كثيرة حول الصراع اللاشعورى واندفاعه إلى الظهور فى الأعمال الفنية عن طريق التسامى . وموقف يونج مشابه لموقفه من هذه الناحية ، وكذلك أدلر فالنبوغ فيما يرى مدفوع بالشعور بالدونية[٥] وما يولده هذا من صراع لا سبيل إلى القضاء عليه إلا بالتعويض ، فى نفس الطريق الذى أتى منه القصور كما فعل ديموستنيس Demosthenes وبيتهوفن Bethoven ،

(١) "The Artist & Society", G. Severini; London, 'The Changing World Series', tr. by B. Wall, 1946; p. 74.

(٢) "Feelings & Emotions" by 34 psychologists; art. by H.S. Langfeld, Clark Univ. Press 1928; (p. 387).

(٣) "Psychology and The Social Order", by J.F. Brown, p. 301

(٤) "Feelings and Emotions", by 34 psychologists; p. 348.

(٥) feeling of inferiority

أي، فى طريق آخر كما فعل بشار وبايرون(١) .

على أننا إذا قلنا مع هؤلاء إن الصراع منشأ العبقرية ، فقد لزمنا أن نبين السبب الذى من أجله يوجد الصراع أحياناً دون أن يدفع من يعانيه إلى عبقرية . لذلك نعود فننظر فى « النحن » من جديد .

٧ — الحواجز والمسالك فى حالة النحن ، أو حدود التكيف الاجتماعى :

يعرّف أندرسون H. H Anderson السلوك المحقق لأعلى درجة من التكامل الاجتماعى بقوله ، إنه السلوك الذى يستجيب الفرد بمقتضاه للفوارق والاختلافات القائمة بين الأشخاص القائمين فى مجاله ، فيكشف خلالها عن هدف مشترك(٢) .

ومن المعلوم أن المجال السلوكى يتألف من أهداف نسعى إليها ، وطرق أو مسالك نسلكها لنصل إلى هذه الأهداف ، وحواجز أو قيود يمكن أن تقوم فى سبيلنا فتضطرنا إلى التعديل فى المسالك أو العدول عن الأهداف . وقد تكون الأهداف تصورية وليس من الضرورى أن تكون أشياء فى المكان ، كأن يكون هدفى من هذه المناقشة أن أقنعك برأى من الآراء . وقد تكون الحواجز هى الأخرى تصورية أو معنوية كالتقاليد والعرف والعادات وكل مظاهر النظام الاجتماعى . والواقع أن أهدافنا وقيودنا ترتقى تبعاً لارتقائنا النفسى ، فهى عند البالغين تصورية فى معظم الأحيان على عكس حالها عند الأطفال فإنها مجسمة غالباً(٣) . وهى عند البالغين لا تقل واقعية عنها عند الأطفال ، ولا يقدح فى ذلك كون وجودها تصورياً ، فإن آثارها واضحة كل الوضوح فى أفعالنا .

على هذا الأساس يمكن أن نتصور المجال السلوكى للشخص فى المواقف التى تتحقق فيها « النحن » ، بأن الحواجز مشتركة بينه وبين الآخرين ،

(١) « علم النفس الفردى » ، تأليف إسحق رمزى — منشورات جماعة علم النفس التكاملى سنة ١٩٤٦ .

(٢) "Domination and Socially integrative Behavior", H.H. Anderson, "Child Behavior and Development", ed. by R. Barker, J.S. Kounin & H.F. Wright.

(٣) « المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية » الدكتور يوسف مراد — مجلة علم النفس — مجلد ١ — عدد ٣ .

أى مقبولة عنده كما هى مقبولة عند الآخرين ، وكذلك حال المسالك إلى حد بعيد ، بحيث لا يوجد تعارض بين مسالكه وحواجز الآخرين . وأى تعارض ينشأ فى أية لحظة معناه حدوث صدع فى « النحن » . غير أن هذا الصدع لا يكون خطيراً وذا نتائج خطيرة إلا فى الحالات التى يتعذر فيها القضاء عليه . ولكن كيف يكون ذلك ؟ يقرر شولته أن الموقف عند ما يحتوى الصدع يكون غير محتمل بالنسبة لبعض الأشخاص ، وأن ظهور « الحاجة إلى النحن » نتيجة لظهور هذا الصدع تدفعهم إلى القيام بعدة محاولات هدفها إعادة النحن .

والواقع أن « النحن » جهاز دينامى وليس ثباتيا كما قد يبدو من وصفه بأنه قاعدة للاستقرار وتحقيق الاتزان للشخصية . فهو من ناحية ذو حظ من الثبات ومن ناحية أخرى يتعرض للتصدع بين حين وحين ، وليست هناك أية جماعة تنعدم فيها الفوارق بين أفرادها انعداماً مطلقاً بحيث تتحقق النحن تحققاً تاماً ، بل إن الفوارق الفردية لتوجد دائما وتدفع إلى بعض التعارض ، وهذا التعارض لا يكون خطيراً فى كل الأحوال . غير أنه يدفع حال ظهوره إلى محاولة القضاء عليه ، ويستعان فى هذا السبيل ببعض الوسائل وأيسرها « اللغة » . وعلى هذا الأساس يجب أن تدرس سيكولوجية اللغة ، أى باعتبار أنها مدفوعة بالحاجة إلى النحن التى ظهرت عند ما اختلفنا مع زملائنا ، لأن الموقف تغير بمعنى ما[1] . ومن هنا يمكن أن يقال مع الدكتور مراد إن اللغة أداة التكامل الاجتماعى . والواقع أن الكتب والصحافة والراديو يمكن اعتبارها مظاهر للغة من حيث إنها تحاول أن تؤدى وظيفة إيجاد النحن فى أكبر نطاق ممكن من المجال الاجتماعى .

ماذا تعنى هذه المحاولة التى نقوم بها لإعادة النحن ؟ تعنى أننا نحاول إحداث تغيير فى الحواجز والممرات بحيث يطابق هدف الآخرين هدفنا الجديد . وفى محاولتنا نرجع أحياناً عن هدفنا ونعود إلى هدف الآخرين ، ونفلح أحياناً فى إحداث تغيير طفيف فى هدفهم مقابل تغيير طفيف فى هدفنا أيضاً ، وقد نستطيع أن نحل هدفنا محل هدفهم . على كل حال تتحدد النتيجة على حسب مقومات المجال ومن بينها دلالتنا فى هذا المجال .

(١) سنعود إلى تناول جانب آخر من هذا الموضوع فى الفصل الخامس من هذا الباب .

وقد لا يكون تصدع النحن ناتجاً عن حدوث تغير فى الأهداف أصلا ، بل عن ظهور حاجات لدى الشخص لا تشبع داخل النحن ، بل إن الآخرين ليقيمون الحواجز فى سبيلها ، ومن هنا تحدث أزمات الشخصية بمستوياتها الارتقائية المختلفة ، وأزمة المراهقة أكثر إبانة عن هذه المسألة من أزمات الطفولة ، فإن المراهق تظهر عنده تبعاً للنمو البيولوجى حاجات جديدة لا تلبث أن تدفعه فى اتجاهات يلقى فيها حواجز ، فيحاول مهاجمة هذه الحواجز ، وقد يتجه إلى تكوين نحن خارج الأسرة ، من أصدقاء خيرين أو أشرار ، وقد يتجه إلى تكوين نحن خيالية ، وهنا يبدأ يخطو خطوات نحو الإغراق فى أحلام اليقظة .

فأين يقع الصراع المنتج للعبقرية ، بين هذه الأنواع من الصراع ؟

لا يمكن أن نجيب على هذا السؤال بوضوح إلا بعد أن نتبين عاملا هاماً يتوقف على تاريخ الشخصية . أما الآن فيكفى أن نقول إن حركة العبقرى تبدأ من حدوث صدع فى « النحن » ، ويحدث هذا الصدع توتراً عاماً فى الشخصية يعمل على دفعها دائماً ، وتتجه محاولة العبقرى إلى تغيير الحواجز لا إلى تحطيمها . ومن ثم تكون ديناميات السلوك فى حالته ، مختلفة عنها فى حالة المراهق الذى تتجه ثورته إلى التحطيم لا إلى التغيير ، كما أنها تختلف عنها فى حالة الذهانى الذى يتجه إلى التغيير فى مستوى خيالى ، ويتضح ذلك بوجه خاص فى حالات الذهان الهذائى[١] . غير أن التشابه بين مظاهر الصراع (مع قطع الصلة بينه وبين نتائجه) أغرى كرتشمر بالخلط بين العباقرة والفصاميين (أو بالدقة أشباه الفصاميين[٢]) ، كما أغرى جيته بأن يقول إن الأسوياء يحيون مراهقتهم مرة فى العمر ، أما العبقرى فيحيا فى مراهقة دائمة . والرأى عند براون أن وسيلتنا الفذة للتفرقة بين العبقرى والذهانى هى فى رجوع العبقرى إلى الواقع العملى . والظاهر أن هذا الرأى يلقى موافقة الدكتور مراد[٣] .

على أننا نستطيع أن نستنتج هنا وجود فرق هام بين ديناميات الحركة

(١) paranoia

(٢) schizoids

(٣) « شفاء النفس » للدكتور يوسف مراد — دار المعارف — القاهرة ١٩٤٣ .

لدى كل من العبقرى والذهانى والمراهق ، مما يظهر أثره بشكل واضح فى الخطوات النهائية لحركة كل منهم ، فمن الواضح أن حركة العبقرى مدفوعة بالسعى نحو هدف واقعى وراء الحواجز وإن لم يكن واضحاً منذ البداية ، وعلى هذا الأساس تكون موجهة إلى حد بعيد ، وهذا ما لا تكشف عنه حركات المراهق أو الذهانى .

على أساس هذا الاستنتاج نتتبع خطوات العبقرى لنعثر على السبب النوعى الذى من شأنه أن يجعل منه عبقرياً . وهذا ما سنقوم به فى الفصل القادم .

٨ — رأى كرتشمر E. Kretschmer[١] .

أما الآن فنود أن نشير إلى رأى كرتشمر قبل أن ننتقل إلى التحقيق التجريبى للفرض الذى وضعناه . واهتمامنا بكرتشمر يرجع إلى أنه الباحث الذى تبلور عنده ذلك الخطأ الشائع فى الربط بين العبقرية والجنون . ومن الحق أنه ألقى هذا السؤال : هل العبقرى عبقرى لأنه عصابى أو ذهانى ؟ ثم أجاب بقوله إننا لا نستطيع أن نقرر ذلك . غير أن التحرج الذى يبديه عند ما يواجه المشكلة وجهاً لوجه ، يكاد ألا يكون له أثر فى كتابه عن « سيكولوجية العباقرة » . فهو يقول إن أوقات الاستقرار الاجتماعى زاخرة بذوى الانحرافات النفسية ، ممن نحاول أن نعالجهم أو نزج بهم فى السجون ، أما فى أوقات الانقلاب الاجتماعى فيجد أولئك المرضى ، الفرصة الطيبة للحياة مع الأسوياء ، وسرعان ما يصبحون أساتذتنا . ثم يقرر :

(ا) أن الأمراض الذهنية[٢] تؤدى بصاحبها فى معظم الحالات إلى التأخر فى قواه العقلية والتأثير السيىء فى المجتمع .

(ب) وفى حالات خاصة نادرة ، حالات الأشخاص ذوى الأبنية الذهنية الخاصة والمواهب الخارقة ، تؤدى هذه الأمراض إلى تنمية نشاطهم كعباقرة . هذا فيما يتعلق بالأمراض الذهنية .

(حـ) أما فيما يتعلق بالأمراض النفسية ، فيقرر أن تراجم الكثيرين من

---

(١) "The Psychology of the Men of Genius", by E. Kretschmer, tr. by R.B. Cattell, London, K.P., 1981.

(٢) mental diseases

العباقرة توجب علينا أن نستنتج لزوم عنصر المرض النفسى[١] كعامل جوهرى فى شخصية العبقرى ، بحيث إننا لو فرضنا استطاعة صاحبه التخلص منه لكانت النتيجة المحتومة أن يفقد عبقريته .

(د) وهناك من العباقرة شخصيات مريضة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة وشخصيات أخرى تحمل عنصراً مرضياً وسط حال من الصحة النفسية لا بأس بها ، فكأنه عنصر دخيل على نفس طيبة . ومن النوع الأول ميخائيل أنجلو وبايرون ، ومن النوع الثانى جيته وبسمارك .

وهو يعرف العنصر المرضى الذى يكثر من الإشارة إليه ، بأنه حساسية مرهفة جداً فى الحياة الوجدانية للشخص ، واستعداد دائم لتحول التنبيهات الوجدانية إلى أرجاع نيوروپاتية[٢] تتركز فى الجهاز العصبى السمبتاوى ، وأرجاع سيكوچينية[٣] قد تصبح أرجاعاً هستيرية أو وسواسية[٤] . ويرى أن أقرب طرز الذهانيين إلى العباقرة هم الفصاميون ، فهم يظهرون بمظهر الجد دائماً ، وهم ضئيلو القدرة على التأقلم مع الواقع العملى .

انظر إلى هيلدرلين Holderlin مثلا ، إنه شخص لا يكاد يعرف المرح ، لم يكن مرهف الحساسية فحسب ، بل كان كذلك عاجزاً عن التوفيق بين آثار الحياة الواقعية فى نفسه ، وكان يبدو فى الحياة العامة عاجزاً عن تقدير أية نكتة أو ملحة مهما يكن حظها من الظرف والرقة ، وكان يرتاب فى أتفه الملاحظات التى تلقى فى مجلسه ، ويحس فيها إهانة موجهة إليه . وكان يقول ، « يملؤنى الفزع من أن تصيب تفاهات الواقع حياتى المتقدة فى أعماقى ، بالبرود والتجمد » . وانظر إلى جيته ، اشتهر خطأ بأنه مثال للعبقرى السوى ، الذى لم يترك متع الحياة الواقعية سعياً وراء أهدافه التصورية ، والواقع أنه لم يكن يفترق تقريباً عن الشخصيات النوابية[٥] التى تكون معرضة لفيض من النشاط يتلوه هبوط سوداوى[٦] ثم فيض آخر وهكذا ، ولذلك

---

(١) psychopathic element

(٢) (ذات أصل عصبى) neuropathic

(٣) (ذات أصل نفسى) psychogenic

(٤) hypochondriacal

(٥) (أو شبه نوابية cycloid) manic-depressive

(٦) melancholic depressive

جاءت حياته موزعة على دورات ، سبع سنوات عجاف يملؤها القحط والخمول ثم سنتان ملؤهما الازدهار والخصوبة . وعلى هذا الأساس نفهم لماذا كانت سنوات الخصوبة فى إنتاجه هى : من ١٨٠٧ — ١٨٠٨ ، ١٨١٤ — ١٨١٥ ، ١٨٢٢ — ١٨٢٣ ، ١٨٣٠ — ١٨٣١ .

هذا هو رأى كرتشمر .

ولكن على أى أساس أقام هذا الرأى فى الربط بين العبقرية والمرض النفسى ؟ يجيب هو نفسه : الإحصاء شاهد على صدق دعوانا . وعلى أى أساس يعتمد هذا الإحصاء ؟ على أساس التشابه فى الظواهر السلوكية لدى كل من العبقرى والعصابى . وقد بينا من قبل فى أكثر من موضع ، كيف أن الظواهر السلوكية لدى شخصين قد تتشابه تشابهاً كبيراً بينما يمثل كل منهما موقفاً تختلف دينامياته عن ديناميات موقف الآخر اختلافاً كبيراً . فالقول بأن العبقرى لا فرق بينه وبين الذهانى لمجرد وجود تشابه بين بعض أرجاعهما خطأ ، لأنه يقوم على المقارنة بين أنواع من السلوك على أساس فينوتيپى .

هل فسر كرتشمر العبقرية ؟ كلا طبعاً . وكل ما فعله أن اقتصر على أن بين لنا أن ضروب المرض الذهنى لا سيما تلك التى لا تزال على الحدود بين الصحة والمرض منتشرة انتشاراً ذريعاً بين العباقرة . وعلى رأيه أنه قد يكون من سوء الطالع أن تكون من ذوى النفوس المريضة ، ولكن يحدث أحياناً أن يتيح لك هذا السوء مجداً عظيما .

الواقع أن فلورنز Flourens وهو السابق على كرتشمر بأكثر من نصف قرن ، لا يزال أصدق منه ملاحظة وأدق بحثاً ! فهو القائل : « أنستنتج أن الهلوسة هى العبقرية ، أم أنها تجلب العبقرية ؟ ومن غير هذه الهلوسات أما كان يتسنى لسقراط وپسكال أن يحتفظا بعقليهما الجبارين ؟ أليست الحقيقة أن العلاقات بين العبقرية والجنون مجرد علاقات سطحية جلبتها الصدفة وحدها ؟ » [1] وكذلك كان نوردو Nordeau ينكر القول بأن المرض النفسى سبب العبقرية ، ويقول إن مثلى عند ما أربط بين هذين الطرفين كمثل القائل بأن مرض القلب علة النبوغ فى الرياضة ، وليس لديه من شاهد

---

(١) "Psychologie de l'Art", H. Delacroix.

على صحة رأيه هذا إلا أن معظم الرياضيين مصابون بمرض فى القلب .

٩ — التحقيق التجريبى رقم ١ :

نعود الآن إلى الفرض الذى وضعناه لنحاول القيام بتحقيق تجريبى له مستعينين بما ترك الشعراء من مذكرات وخطابات .

ونحن نقرر فى هذا الفرض أن حركة العبقرى تبدأ من تصدع النحن . وليس معنى ذلك أننا نقرر ضمنياً وجود مرحلة سابقة على مرحلة التصدع هذه كان الشاعر فيها شخصاً متكاملا مع مجتمعه الخاص أو العام ، ولكنا نقرر فحسب أنه يمارس شعورياً نوعاً من عدم الاستقرار يمكن أن يكون قد سبقه استقرار أولا يكون ، وأن عدم الاستقرار هذا مرجعه إلى بروز الصدع وازدياد شعور الشخص بالحاجة إلى النحن .

يقول شلى P. B. Shelley فى خطاب إلى بايرون ، ٢٩ سبتمبر ١٨١٦ :

. . . « ولست أرجو إلا أن تشعر منذ اللحظة التى يبدو لك فيها الجانب الحق من الأشياء ، أنك مختار من بين الناس أجمعين ، للقيام بمشروع فكرى أعظم مما يستطيعون . . . »[١] .

ويقول بايرون ، فى خطـاب إلى كينارد Kinnard ، ٣١ مارس ١٨١٧ :

. . . « إذا لم أستطع الفوز على الجميع فلن تعنى المحاولة شيئاً بالنسبة لى »[٢] . . . .

ويقول إدجار ألان پو :

« لقد ظلت حياتى اندفاعة — أو هوى — أو حنيناً إلى الوحدة ، وازدراء لكل ما هو حاضر وإلحاحاً فى التعلق بالمستقبل[٣] » .

ويقول كذلك فى خطاب إلى المسز شو Mrs. Shew :

. . . « إننى روح شاردة »[٤] . . .

---

(١) "Lord Byron's Correspondance", ed. by J. Murray, vol. II, London, 1922, p. 19.

(٢) ibid.; p. 44.

(٣) "The Complete Poetical Works of E.A. Poe", ed. by R.B. Johnson, Oxford Univ. Press, London, 1919, p. XI.

(٤) ibid.; p. xI.

ويقول تولستوى L. Tolstoy :

« طالما تخيلت نفسى رجلا عظيما ، يكتشف الحقائق لخير الإنسانية ، فكنت أنظر لسواى من الآدميين وأنا أشعر بقدرى ، ولكن الشىء العجيب أننى عند ما كنت أتصل بأولئك الآدميين كنت أخجل منهم جميعاً ، وكلما ازداد قدرى ارتفاعاً فى نظرى ، قلت قدرتى على نشر الشعور بقدراتى بين الآخرين ، بل لقد عجزت عن تعود الابتعاد عن الخجل من كل كلمة ألقيها ومن كل فعل أقوم به مهما كان الموقف تافهاً »(١) .

ويقول جوركى M. Gorki :

« كنت أرى أننى فهمت وأحسست أشياء معينة بطريقة تخالف طريقة الناس ، وأهمنى ذلك الأمر وأقلقنى . . . حتى عند ما كنت أقرأ لفنان كتورجنيف ، كنت أظن أحياناً أننى ربما رويت قصص الأبطال . . . بأسلوب غير أسلوب تورجنيف . وفى ذلك الحين بدأ الناس بالفعل ينظرون إلى كقصاص مشوق . . وكانوا بوجه عام ، أولئك الذين كنت أعيش بينهم ، ينصتون إلى بانتباه . . . »(٢) .

ويقول پو ، فى استبطانه المتعلق بقصيدة الغراب » :

« كان همى الابتكار أو الأصالة(٣) أولا وقبل كل شىء »(٤) .

ويقول شلى فى خطابه إلى بايرون فى ٤ مايو ١٨٢١ :

. . . « وأرى أننا يجب ألا نتخذ من پوب أو من أى كاتب آخر مثالا يحتذى ، فإن تقرير زعامة هذا أو ذاك يجعل المشكلة تستحيل إلى اختيار للشكل الذى يمكن معه أن تكون الرداءة مقبولة ، والواقع أن العبقرية الحقة تخلص نفسها من شوائب الماضى جميعاً »(٥) .

ويقول توفيق الحكيم ، فى إحدى رسائله :

. . . « ثم هناك شىء آخر . . . هو طبيعتى التى تميل إلى عدم الأخذ

---

(١) "Tolstoy", by Janko Lavrin, Macmillan, New York, 1946, p. 60.

(٢) "Maxim Gorki: Literature & Life", introd. by V.V. Mikhailowski; London; Hutchinson International Authors, 1946; tr. by Edith Bone; p. 43.

(٣) originality

(٤) "The Complete Poetical Works of E.A. Poe", ed. by R.B. Johnson, p. 253.

(٥) "Lord Byron's Correspondance", ed. by J. Murray vol. II, p. 173.

بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع هرباً من الوقوع فى الابتذال وشغفاً جنونياً بالتميز والإغراب . . . لقد وجدت سنداً وأساساً لرغبتى المحرقة فى الخروج على ما أسميه المنطق العام . وأقصد المنطق المبنى على فروض عامة مصطلح عليها غير متنازع فى صوابها . كالفرض بأن الغيرة مثلا دليل الحب أو أن الخيانة رذيلة . فالنتائج المترتبة على هذه الفروض العامة تكون فى الغالب هى الأخرى نتائج عامة ويصح عندئذ تسمية كل ذلك بالمنطق العام . أريد أن يكون هنالك منطق خاص ، يحوى فروضاً خاصة لا تخضع للمألوف من الآراء والمشاعر ، كالفرض بأن الحب لا يحوى غيرة مطلقاً ولا بغضاً مطلقاً . ومن مثل هذه الفروض تتولد نتائج خاصة . ومن خلاصة كل ذلك يقوم ذلك الذى أسميه المنطق الخاص . . »[١] .

تعليق :

(١) تتفق هذه الوثائق جميعاً من پو وشلى وبايرون وجوركى وتولستوى وتوفيق الحكيم على وصف تلك الحالة التى نسميها تصدع النحن . وهى تصفها وصفاً مباشراً ، وقد آثرنا أن نفردها من بين وثائق أخرى تتحدث عن هذه الحالة نفسها حديثاً غير مباشر ، سنوردها بعد قليل .

وإذا دققنا النظر فى الوثائق التى أوردناها وجدناها تكشف عن تصدع « النحن » بطرق مختلفة ، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة ، فهناك على الدوام « أنا وآخرون » ، وليس هناك « نحن » . هناك على الدوام أنا أشعر بشعور لا يمارسه الآخرون أو أقتنع برأى يميزنى من الآخرين ، أو أتجه اتجاهاً لا يعرفه الآخرون . لكن من أين هذا الاختلاف فى التعبير عن الأساس الدينامى المشترك ؟ لا يهمنا ذلك الآن ، والواقع أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير جزئيات السلوك ، وإلا انتهينا إلى التصنيف على أساس فينوتيپى . نضرب مثلا لذلك فنفترض أننا وقفنا هذه الوقفة عند النص الذى أوردناه عن توفيق الحكيم لنقول إن هذا الفنان يفر من الواقع ، ثم عند وثيقة تولستوى لنقول إن هذا الفنان مصاب بجنون العظمة ،

(١) « زهرة العمر » — توفيق الحكيم — الطبعة الثانية — القاهرة ١٩٤٤ . مكتبة الآداب . ص ٥١ — ٥٤ .

ثم عند وثيقة جوركى لنقول إنه مولع بعرض الذات ، ثم إذا بنا نبحث عن فنانين يشبهون الأول وآخرين يشبهون الثانى وغيرهم يشبهون الثالث ، وبذلك ننتهى إلى تصنيف تبدو عليه معالم الدقة والإتقان . لكن أنكون ألقينا بهذا التصنيف ضوءاً على ديناميات العبقرية ؟ كلا .

ثم هناك مشكلة أخرى ستواجهنا ، وقد واجهت بالفعل بعض الباحثين ، ألا وهى ما يبدو من تضارب بين بعض الوثائق المختلفة عن الشعراء . فعلى حين يقول بو ، « إننى روح شاردة » ، يقول جوركى : « وفى ذلك الحين بدأ الناس بالفعل ينظرون إلى كقصاص مشوق » ، وعلى حين يقول تولستوى « لقد عجزت عن تعود الابتعاد عن الخجل من كل كلمة ألقيها ومن كل فعل أقوم به مهما كان الموقف بسيطاً » ، يقول شلى « ولست أرجو إلا أن تشعر . . . أنك مختار من بين الناس أجمعين » .

ماذا يقال فى هذا التضارب ؟ هنا يختلف الباحثون ، فبعضهم يضيق أفق البحث ، فيقتصر على عدد من الوثائق المتشابهة ليخرج منها بنتيجة متماسكة ، وهو بذلك إنما يخرج على أبسط قواعد البحث العلمى . نعم إن كل نظرية تتضمن نوعاً من الاختيار ، ولكن شتان بين اختيار يعنى التنظيم ويأتى نتيجة للفرض المنظم الذى يتسع لتناقض الظاهرات ، وبين اختيار يفرض فرضاً فيعنى الحذف والإنكار أحياناً ، هرباً مما تبديه الظاهرات من تناقض وإيثاراً للتبسيط المخل على التعقد الذى يمكن أن يبدو بسيطاً كل البساطة لو أننا نفذنا إلى أعماقه .

على كل حال هناك بعض الباحثين ممن يمضون إلى التصنيف ، وبعضهم يمضون إلى التعسف فى الاختيار ، ولكن مهما قيل فى أولئك وهؤلاء فهم أشد إخلاصاً للروح العلمى من فريق ثالث ، يختلط عليه الأمر فلا يلبث أن يعلن أن الفنان ظاهرة نادرة فريدة ، وأن الإبداع خارج على كل قانون(١) .

(ب) الخطوة الأولى فى حركة العبقرى هى اختلال النحن ، وقد قلنا إن هذا الاختلال ينجم عن أسباب عدة ، تختلف من شخص لآخر ، بحيث لا يمكننا تحديدها إلا إذا استعنا بدراسة تاريخ الشخصية . ولما لم تكن هذه الدراسة فى متناولنا الآن فيلزمنا ألا نحذو حذو براون الذى اختار

(١) وهو الرأى الذى يدعو له برجسون وآخرون من ذوى الاتجاهات المثالية بوجه خاص .

موقف فرويد فضخم من شأن العقدة الأوديبية تضخيماً لا يقوم على صدقه التحقيق الدقيق[١] . ولنكتف الآن بالبدء من هذه الخطوة ، خطوة اختلال النحن .

وهى تعنى أن الشخص لم يعد يرضى عن الحواجز والأهداف بوضعها الحاضر ، وقد بينا ذلك من قبل ، وبينا أن هناك فارقاً بين حركة العبقرى وحركة المراهق ، عند ما يعانى كل منهما الشعور باختلال النحن ؛ فإن الأول يمضى نحو تغيير الحواجز ، فى حين يمضى الثانى إلى إزالتها . كلا الحركتين مدفوعة نحو إيجاد وضع مستقر للأنا ، يحقق الاتزان المفقود ، لكن هذا الوضع يتضمن فى حالة العبقرى الاعتراف ببعض الحواجز ، أما فى حالة المراهق فتتخذ ثورته مظهر الثورة على كل رموز السلطة ، كالأب والدين والتقاليد باعتبارها حواجز وقيوداً . نقول إن حركة العبقرى تحاول أن تحدث تغييراً فى الواقع العملى ، مما يميزه عن الذهانى ؛ وقد لاحظ هانز ساكس أن الشاعر ينظر إلى إعجاب المتذوقين لشعره بنظرة مغايرة لتلك التى ينظر بها إلى أى تشجيع اجتماعى يتعلق بأى عمل آخر يقدم عليه . ولاحظ كذلك أن الشاعر يشعر نتيجة لذلك بتخلصه من عزلته ، عزلته عن الآخرين . وقد فسر هاتين الظاهرتين بما يتفق وآراءه الفرويدية[٢] ، وليس يعنينا تفسيره بقدر ما تعنينا ملاحظته لهاتين الظاهرتين فى موقف الفنان .

ودلالتهما بالنسبة للفرض الذى نقدمه أن الشاعر تقل عنده حدة الشعور « بأنا والآخرين » ، لأنه أصبح أمام « آخرين » يقبلون ما يلقى إليهم ، وبالتالى تتحقق له « نحن » جديدة ، هو الذى نظمها إلى حد ما ، فهو يرتضيها . ومن ثم فالشاعر والمتذوق يكوّنان مجتمعاً متكاملا ، أو يكوّنان « نحن » . وحركة الشاعر مدفوعة نحو هذه النحن الجديدة . وقد تحاشينا أن نقول إنها تهدف إلى النحن ، لأن هذا اللفظ قد يوحى بأنه يشعر بذلك وينظم خطواته نحوها كهدف ، وهذا غير صحيح طبعاً ، والفنان

---

(١) "Psychodynamics of Abnormal Behavior", J.F. Brown

(٢) «التحليل النفسى والفنان» — بقلم مصطفى سويف — مجلة علم النفس — أكتوبر ١٩٤٦ .

كثيراً ما ينفيه ، فإذا سئل هل تؤلف شعرك للقراء ، قال كلا ؛ وهو صادق في هذا النفي ، ولو أنه غير دقيق . فللشاعر على الأقل قارئ واحد ، إن لم يكن عدداً من القراء من بين أصدقائه وممن يحترم ثقافتهم أو يثق بأنهم ذوو ذوق مصقول . وهو ينفي القول بأن هؤلاء القراء يتدخلون في نظمه القصيدة وبالتالي ينفي القول بأنه يفكر أو ينظم بمقياسهم . وقد نتفق معه على ذلك ، ولكننا نقرر أنه بعد أن يفرغ من النظم يهتم جداً بأن يعرض ما ألف على هؤلاء الرفاق . ولهذا الاهتمام دلالة معينة ، إذ أنه مظهر اندفاع « أنا » الفنان نحو النحن الجديدة التي تحقق له الاستقرار . ونحن نقرر أن حركة الإبداع لا تتم إلا بهذه الحركة نحو « الآخر » .

تحقيق تجريبي رقم ٢ :

يقول بايرون في خطاب إلى كينارد ، في ٢٤ فبراير ١٨١٧[١] :

« . . . ولما كنت لم تشر أية إشارة إلى النشر فقد بدأت أفكر فيما هو محتمل إلى حد ما ، وهو أن العالم المثقف لم يبد أي رأي في (أشعاري . . .) وجعلت أهدئ نفسي تلك التهدئة التي اعتادها المؤلفون ، فأجمع بيني وبين الأجيال القادمة ، وأحاول أن أتبين معالم تلك القلة السعيدة » .

ويقول كذلك في خطاب إلى هوبهاوس ، في ٣١ مارس ١٨١٧ :

« . . . . وقد سرني جداً ما علمته من أن البعض أحبوا النشيد الأول من « تشيلد هرولد » وسرني بوجه خاص أن أجد بيلي يعجب به ، لأنه رجل ممتاز إن لم يكن عبقرياً » . .

ويقول شلي ، في خطاب إلى بايرون ، في ٢٤ سبتمبر ١٨١٧ :

« . . . سوف أنشرها (إحدى القصائد) لأن رأيي مغاير لرأيك فيما يتعلق بالدين ، ولهذا السبب وحده لن أكترث للنتائج . كل ما هنالك أنني أشعر بالحزن العميق إزاء الاضطهاد ، لأنني أنعى على المضطهدين خطأهم وإساءتهم » .

ويقول كذلك في خطاب إلى بايرون ، في ١٤ سبتمبر ١٨٢١ :

« . . . كذلك أرسلت له خطاباً (يعني المستر أبتون Mr. Apton) ...

(١) "Lord Byron's Correspondance", ed. by J. Murray, 1922.

أسأله فيه ألا يرسل إلىّ آراء الناس سواء أكانت مدحاً أم قدحاً ، . . . لأن كل ما فى الأمر أن هذه الأقوال تثيرنى وتستأثر بانتباهى ، مع أننى أفضل أن أشغل بشىء آخر » .

ويقول هذا الشاعر نفسه ، فى تصديره « لبروميثيوس طليقاً » :

« أرجو أن يؤذن لى فى هذا المقام بأن أعترف بأنى أحمل بين جوانحى شهوة لإصلاح العالم . . . على أنه من خطأ الرأى أن يحسب حاسب أنى أكرس إنتاجى الشعرى لخدمة الإصلاح الاجتماعى وحده أو أنى أخال أن إنتاجى يشتمل على نظرية فى الحياة الإنسانية مرتبة مسببة ، فأنا أمقت الشعر التعليمى مقتاً لا مزيد عليه ، لأن كل ما يمكن شرحه نثراً بنفس هذا القدر من النجاح يكون مملا وسقيما إن هو نظم شعراً . لقد كان غرضى إلى هذه اللحظة لا يتجاوز تقريب المثل الأخلاقية العليا إلى أذهان الخاصة من قراء الشعر ، وهى أذهان مصقولة ، فأنا أعلم أن المبادئ الأخلاقية المجردة إن هى إلا بذور ملقاة فى طريق الحياة تدوسها أقدام العابرين دون وعى منهم ، ولقد كان حرياً بهذه المبادئ أن تكون غرساً مباركاً يثمر السعادة لبنى الإنسان . . . ولو قيض لى أن أعيش حتى أحقق ما تصبو نفسى إليه ، أعنى حتى أدون للناس سجلا منظما للعناصر الحقيقية التى يتكون منها المجتمع الإنسانى كما أراها أنا ، فلا يأملن دعاة الظلم والجهالة أنى متخذ من أسخيلوس دون أفلاطون مثلا أحتذيه[1] » .

ويقول كيتس ، فى خطاب إلى هنت L. Hunt فى ١٠ مايو ١٨١٧[2] :

« . . . ولقد تساءلت كثيراً لماذا أزيد على سائر الناس بأن أصبح شاعراً — ورأيت كم هو شىء عظيم — وكيف أنه يعود علينا بالعظيم من الأمور — وما معنى أن أصبح مشهوراً . ولقد تضخمت الفكرة عندى حتى رأيتها تفوق قدرتى التى سأستعين بها ، وكدت أتخلى عن كل شىء فى الصباح التالى ، ولكن أية مهانة أن تفشل حتى ولو كانت المحاولة عظيمة . »

ويقول كذلك فى خطاب إلى هنت ، فى ١١ مايو ١٨١٧ :

« إن بوق الشهرة حصن القوة ، إذا ما نفخ فيه الطّموح أمِن »

---

(١) « بروميثيوس طليقاً » ترجمة لويس عوض ، القاهرة ١٩٤٧ ، النهضة ، ص٨٨

(٢) "The Letters of J. Keats", ed. by Hobhouse.

ويقول أيضاً :

« فلتقم الشهرة التى يطاردها الجميع ،

ملتصقة بمقابرنا » .

وكثيراً ما كان يورد فى خطاباته بعض أجزاء من قصائده ، يعرضها على صاحبه ويسأله حكمه فيها . من هذا القبيل ما فعله فى الخطاب رقم ٣٠[١] فقد أورد عدة أبيات من قصيدته « أنديميون » ، ليسأل رينولدز Reynolds حكمه فيها ، وفعل مثل ذلك فى خطابات عدة .

ويقول أحمد رامى :

لقد كنت أفرغ أحياناً من إنشاء القصيدة فى منتصف الليل ، فأندفع أوقظ البواب لأسمعه قصيدتى الجديدة ، ولا يمكن أن يهدأ بالى إذا أنا لم أفعل ذلك[٢] » .

ويقول محمد الأسمر[٣] :

جاءنى . . . عقب إنشادى لهذه القصيدة فى حفلة بنك مصر بأيام ، وقال لى إن (أنطون بك الجميل) يقول إنها خير قصيدة أنشدت فى هذه الحفلة ، فسرنى ذلك وزرت بعدها أنطون بك ، واتصلت هذه الزيارات حتى أصبحت أرى أنطون بك ملهماً لنفسى فى الكثير من شعرى ، والشاعر حينما يصادف ملهماً يصادف خيراً كثيراً فيما يتعلق بشعره ، وحالتى النفسية من الملهم هى أن شخصاً ما يثبت فى نفسى أنه يحب شعرى ، وأنه يفهمه فهم العارف بأسرار الشعر ، فأجد من نفسى انبعاثاً قوياً لأقول شعراً جيداً يطرب له هذا الملهم الذى يحب شعرى والذى يفهم أسرار الشعر . . . . »

وقد لاحظ الباحث أن أصدقاءه الذين يهتمون بالإنتاج الأدبى ، إذا ما أنشأوا عملا ، قصيدة كان أو قصة سارعوا إلى زملائهم المقربين ليقرأوها عليهم ، ويتعرفوا على آرائهم فيها ، وكثيراً ما حاول الباحث أن يحجم عن إبداء رأيه ، فكان الصديق الأديب يلح إلحاحاً شديداً فى أن يتعرف على رأيه . وتدل ألفاظه فى هذا الإلحاح على أنه يريد أن يتأكد من نتيجة معينة ،

---

(١) ibid.

(٢) جلسة الأحد ٢٨/١٢/٩٤٧ ، عقدها الباحث مع الشاعر ليجرى عليه استبارا .

(٣) من إجابة الشاعر ، وقد نشرها فى جريدة « البلاغ » مساء ٢٠ ديسمبر ١٩٤٧.

هى أن الباحث تذوق العمل وتأثر به ورضى عنه . وكان يحدث أحياناً أن يعترض الباحث (أو غيره من الزملاء) على بعض مواضع فى عمل الأديب ، عندئذ يجد الاستجابة المباشرة لدى الأديب هى مهاجمة هذا الاعتراض ، مع أنه قد يفيد منه ويعترف بذلك فى مواقف أخرى . كذلك يحدث فى بعض الأحايين أن يحاول أحد الزملاء الاعتذار عن الاستماع إلى العمل الأدبى الجديد لأنه متعب أو منحرف المزاج أو ما إلى ذلك ، فيلقى من صاحب العمل رجاء أو إلحاحاً يصل إلى حد الإصرار على جعله يقبل الاستماع .

وثمة ظاهرة تاريخية لها نفس الدلالة التى تجمع عليها الشواهد السابقة ، وأعنى بها ظاهرة انتشار الصالونات الأدبية فى أوربا فى القرن التاسع عشر ، وانتشار ما يماثلها فى مصر فى أوائل القرن العشرين ، ومن هذا القبيل صالون العقاد . وقد كان الأدباء متعلقين أشد التعلق بهذه الصالونات ، ويروى فى هذا الصدد أن الشاعر إسماعيل صبرى اضطر ذات ثلاثاء إلى التخلف عن صالون مى ، فكتب إليها يعتذر :

« روحى على دور بعض الحى حائمة   كظامىء الطير تواقا إلى الماء
إن لم أمتع بمى ناظرى غـــداً   أنكرت صبحك يا يوم الثلاثاء»

تعليق :

(ا) النصان اللذان أوردناهما من بايرون واضحان فلا حاجة بنا إلى التعليق عليهما ، فهما يكشفان بغير مواربة عن حركة نحو الآخر كجزء متمم لحركة الشاعر ككل .

أوردنا بعد ذلك نصاً من شلى ، وأهم ما فيه قوله إن الاضطهاد يغضبه لأن المضطهدين يخطئون فى هذا الاضطهاد ، ويسيئون إلى من لم يرد الإساءة إليهم . ذلك لأن محاولة الشاعر ليست إلا محاولة لأن يقرب الآخرين منه ، من أعماقه . وفى النص الذى يليه للشاعر نفسه نلاحظ أنه يرفض سماع بعض الآراء فى شعره ، لا لأنها تافهة لا تستحق الاهتمام ، بل على العكس من ذلك ، يرفضها لأنها تهمه جداً لدرجة أنه يخشى أن تستأثر بانتباهه فتصرفه عن مواصلة الإبداع . فهو يهتم اهتماماً بالغاً برأى الآخرين فى شعره. والنص الثالث لشلى أيضاً يحتاج إلى التعليق كذلك ، فهو يتصل بحركة الشاعر نحو الآخرين ليؤلف بينهم وبينه فى نحن ، ويتضح ذلك من قوله إنه يحمل

بين جوانحه شهوة لإصلاح العالم ، أى لتغيير الآخرين ، وهو فى هذا السبيل يحاول أن يقرب المثل الأخلاقيـــة العليا إلى أذهان الخاصة من قراء الشعر ، يقربها كما يستطيع هو كشاعر ، إنه يريد أن يصلح العالم لأنه غير صالح ، « فالآخرون » منغمسون فى الفساد ، « وهو » المصلح الذى سيعمم ما يرى من موجبات للصلاح فيؤلف بين « الجميع » فى « جو صالح » ، يرضاه الشاعر فيستقر فيه لأنه لم يعد يرى فساداً ، لم يعد يفصل بين « آخرين » فى فساد وجهل وشقاء وبين « أنا » الذى أنفر من هذا الفساد وأرى كيف يكون الصلاح ، وليس ثمة ما يبرر هذا الفصل ، فالآخرون والأنا منضمون فى « نحن » . وهو يريد أن يعيش حتى يحقق ما تصبو نفسه إليه . هذه ليست مبالغات ولا مجرد كلمات مزركشة ، وكان فى الإمكان أن نصفها بهذه الصفة لو أنها لم تكن مصحوبة بفعل ، محاولة لتحقيق هذا الحلم ، أعنى فعل الإبداع . كيف يحقق الشاعر هذا الهدف ؟ يجيب الشاعر نفسه « أغنى حتى أدون للناس سجلا منظماً للعناصر الحقيقية التى يتكون منها المجتمع الإنسانى كما أراها أنا » .

ننتقل إلى نصوص كيتس . وقد ورد فيها حديث عن الشهرة ، ويبدى الشاعر تعلقاً بها ، فهل يبدى كل شاعر مثل هذا الميل ، لم يجب الجميع بصراحة كصراحة كيتس . ولكن ليس هذا بضرورى ، فإن أفعالهم الأخرى يمكن أن يكون لها تلك الدلالة الدينامية نفسها التى لهذا الحديث عند كيتس . والشهرة طبعاً هى أن تسود « دعوته » ويقبلها أكبر عدد ممكن من أبناء المجتمع ، إن لم يكن جميعهم ، وقد يصل حلم الشاعر إلى أن يكوّن مع الأجيال التى لم توجد بعد « نحن » ، كما هو واضح فى النص الأول من بايرون . أما عن أن كيتس كان يورد فى خطاباته بعض أجزاء من قصائده فحركة من الأنا نحو الآخر واضحة الدلالة .

فإذا انتقلنا إلى ما ذكرناه عن الشاعر رامى ، وجدنا حديثه هو الآخر فى غير حاجة إلى التعليق . وكذلك ما ذكره الشاعر محمد الأسمر .

وبالمثل ما ذكر عن أصدقاء الباحث ، واهتمامهم بالتعرف على آراء بعضهم البعض فيما يبدعون .

أما فيما يتعلق بمسألة الصالونات الأدبية ، فهى محاولة لتحقيق النحن

فى الواقع الخارجى ، فالشاعر يطمئن إلى هذه الجماعة التى تستطيع أن تتذوق شعره ، ويعمل على أن تظل محيطة به ، ولكى نفهم هذه الظاهرة بوضوح يجب أن نفهمها من حيث هى ظاهرة تقوم فى مجال اجتماعى معين ذى تنظيم معين ، أى أن له ظروفاً معينة . فهذه الصالونات قد انتشرت فى أوربا الغربية فى القرن التاسع عشر بوجه خاص ، وقد جاء هذا القرن عقب قرن امتلأ بمحاولات الطبقة الوسطى الانتصار على الأشراف الذين كانوا يقفون فى سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة بالثراء والسلطان والحياة الناعمة ، وحققت الثورة الفرنسية مطالب هذه الطبقة ، فاستولت على الحكم ، وتحكمت فى موارد الإنتاج جميعاً ، وفعلت بالعمال أو « بالمعدمين » بوجه عام أسوأ مما كان يفعله الأشراف بها فى ظل الإقطاع ، فظل البؤس مخيماً على نفوس الأغلبية العظمى من أبناء المجتمع ، وكانت حالة هذه الأغلبية تتطور من سيىء إلى أسوأ بينما جعلت الطبقة الوسطى تدرج فى مدارج الرقى المادى والمعنوى ، وبالتالى اشتد بروز الحواجز الفاصلة بين الطبقة الوسطى الحاكمة والطبقة الدنيا المحكومة ، فكانت للأولى حياتها وأهدافها وقيمها التى تختلف وتزداد اختلافاً بمرور الأيام عن حياة الأخرى وأهدافها وقيمها ، بل كانت للأولى عواطفها التى تختلف عن عواطف الأخرى ، إذ مما لا شك فيه أن المجال الاجتماعى يساهم فى تشكيل حياتنا النفسية إلى حد بعيد . ومعنى ذلك طبعاً ازدياد العزلة بين الطبقتين . أضف إلى ذلك أن الطبقة الوسطى كانت تملك وسائل التثقف وكانت تتيحه لأبنائها وهذا ما لم يكن يتاح لجماهير الكادحين . غير أن هدف الثقافة كما يحدده لون الحياة لدى هذه الطبقة لم يكن طبعاً أن تتقن شكسبير وفرجيل وتصبح شاعراً عظيما أو مفكراً يشار إليه بالبنان ، بل أن تنال من الثقافة ما ينفعك فى الحياة العملية، حياة الربح المادى لتصبح سيد السوق، فإذا أنت أنسيت هذا الهدف واندفعت وراء الثقافة من حيث هى ثقافة ، فلسفية أو فنية كانت ، فأنت مترف تلهو ، فالشخص الذى يكرس حياته للإبداع الفنى إنما يلهو طوال حياته ، كذلك من يكرس حياته للفلسفة أو لأى نشاط لا يتجه نحو الربح العاجل . ومن ثم فقد أصبح المثقفون بهذا المعنى فى عزلة عن أبناء طبقتهم ، فهؤلاء مشغولون عن النظر فى أى إنتاج فكرى أو فنى ،

وهم من ناحية أخرى لا يملكون الوسيلة لتقدير هذا الإنتاج حق قدره . كان شعور المثقفين بعزلتهم إذاً حاداً ، وكان المثقف يعتبر نفسه روحاً شاردة أو غريباً فى عالم غريب ، أو صفوة مجتمع لا يعرف غير شهوات البدن ، كان الموقف يفقد التوازن ، كان عبارة عن « أنا » و « الآخرين » ، غير أن دوام هذا الموقف غير محتمل ، ولا بد أن توجد حالة توازن تضم الأنا فى نحن فتحقق له الاستقرار ، وليس من سبيل إلى تكوين النحن لا مع أبناء الطبقة الدنيا ولا مع أبناء الطبقة الوسطى من العاديين ، والسبيل إذاً أن يتجمع هؤلاء المثقفون ذوو الثقافة الضخمة ، وأن يقرأ بعضهم لبعض وأن يتذوق بعضهم لبعض ، وهكذا وجدت الصالونات . وحققت هذه الصالونات مناخاً سيكولوجياً « صالحاً » لحياة الأدباء ، والنحن ما هى إلا فلك يتحقق فيه هذا « المناخ » الصالح لحياة الأنا . ولم يكن الأدباء يحتملون الانصراف عن هذه الصالونات ففى خارجها الجهل والتخبط والانصراف عن كل ما يمت إلى الثقافة بصلة . وقد أثرت فى أدبهم أثراً واضحاً ، فقيل عن أدب القرن التاسع عشر إنه منعزل[1] ، فهو من فئة منعزلة داخل طبقة منعزلة ، وتضخمت الدعوة للآراء والنظريات التى تدور حول فكرة الفصل بين الفن والحياة الاجتماعية ، وكذلك كان كيتس يعيب على شلى أنه يصل بينهما . وما ذكرناه عن أوربا فى القرن التاسع عشر يصدق على مصر أوائل القرن العشرين ، مع بعض التغيير تبعاً لاختلاف الظروف التاريخية .

(ب) يظن البعض أن حركة الشاعر فى إبداع القصيدة تتم ببلوغه البيت الأخير ، أو الصورة الأخيرة التى يرضاها لها وهذا خطأ . فالنصوص والشواهد التى قدمناها تدل على أن الشاعر يخطو خطوة أخرى بعد الفراغ من آخر بيت فى القصيدة ، هذه الخطوة هى أن يعرضها على « آخر » ، قد يكون هذا الآخر صديقاً عزيزاً يتقن تذوق الشعر وقد يكون بضعة أصدقاء ، وقد يكون ناقداً مبجلا ، على كل حال هذا شىء يحدده الموقف الخاص للشاعر . ولكن المهم أن حركته نحو الصديق أو الأصدقاء أو الناقد ذات دلالة دينامية واحدة ، هى محاولة بناء « نحن » ، فإن رضا الآخرين عن

(١) « الصورة الجديدة للأدب » محاضرة ألقاها الدكتور طه حسين فى ١٩٤٧/١١/٢١ فى دار « رابطة خريجى جامعات فرنسا وسويسرا وبلجيكا » .

قصيدته وقبولهم لها ، معناه أن الآخرين قد تغيروا بمعنى ما ، بحيث أصبحوا أقرب إليه مما كانوا من قبل ، وقد يسرت القصيدة هذا الاقتراب. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر إلحاح الشاعر فى أن يعرض أعماله علينا ، فإن النحن لن تتحقق إلا بأن يجد على الأقل « شخصاً يحترمه » يتلو عليه ما أبدع ، على شريطة أن يتذوق هذا الشخص ما قدم إليه ، وأن يرضى عنه ، فإذا أظهر عدم الرضا ، فالاستجابة المباشرة لدى الشاعر هى مهاجمة الاعتراض ، لماذا ؟ لأن الاعتراض أو التجريح تكون له دلالة دينامية معينة فى هذا الموقف ، فهو حاجز « يقف فى طريق » الأنا « إلى النحن » ، فيحاول الشاعر التغلب عليه ، وأيسر السبل إلى ذلك مهاجمة المعترض ، وقد يفلح فى رده والوصول به إلى الاعتراف بروعة القصيدة أو ما إلى ذلك ، ولو أنه فى فى الغالب يلتمس الاعتراف الصادق . وقد لا يفلح فيدفعه ذلك إلى بعض التنقيح لقصيدته ، وقد لا يفعل هذا ولا ذاك ويتجه إلى مهاجمة الناقد وتجريحه ، وكل هذه الأفعال ذات دلالة واحدة هى محاولة التغلب على الحاجز (الاعتراض) للوصول إلى الهدف (النحن) . وما دمنا نتحدث عن « نهاية الفعل » فيجمل بنا أن نزيد هذه المسألة وضوحاً .

يذهب لڤين K. Lewin إلى القول بأن معظم النشاط البشرى ، لا سيما النشاط المدفوع ، أى الذى تكمن وراءه دوافع معينة ، يكون له مظهر « الكل » أو « التنظيم » . بل إن بعض سلاسل الأرجاع تبدو مكونة لوحدات من النشاط ، بحيث إذا بدأ الشخص السلسلة اضطر أن يستمر لإكمالها . ذلك أن بدء أى فعل متكامل (أى يمضى نحو هدف) يخلق توتراً هو عبارة عن « حاجة إلى الإكمال » ، ويستمر هذا التوتر ويحدد طبيعة سلوك الشخص حتى تنتهى تلك الوحدة من وحدات النشاط[١] .

هذه الملاحظة الصادقة، التى تصدق على معظم أفعالنا العادية فى الحياه ، تنطبق على فعل الإبداع ، بحيث إن تذوق « الآخر » للقصيدة يقوم كجزء من هذا الفعل ويحدد نهايته ، ومن هنا كان فعل الإبداع اجتماعياً . والشواهد التى أوردناها ، تشهد كلها بصدق هذا الرأى .

---

(١) "Recent Experiments in Psychology", by L. Crafts, Th. C. Shneirla & Others; 1st. ed. 14th. impress.; McGraw Hill; New York 1938 (XIV-417); p. 59.

ومع ذلك فقد نسأل الشاعر أحياناً ، هل يتدخل مستوى المتذوق فى نظمك ، فينفى ذلك . ويختلف موقف الباحثين إزاء هذا النفى ، فبعضهم يصدقه ويقيم على هذا الأساس رأيه فى اعتبار عملية الإبداع مجرد « إفراز »[١]، وبعضهم لا يصدقه ويقول إن هذا القول إن كان يكشف عن شىء فإنما يكشف عن غرور الفنان .

وقد سأل الباحث الشاعر أحمد رامى عن مدى تدخل المتذوق فى إبداعه فقال ، إننى أنظم لنفسى . وكذلك لاحظ الدكتور طه حسين أن هذه الإجابة تكاد تسود عند الشعراء جميعاً [٢]. والواقع أن هذه الإجابة من الشاعر تعبير صادق عما يشعر به ، وكان من اليسير علينا أن نقول إنها كذب ومحض إخفاء ، ولكن يبقى علينا بعد ذلك أن نعلل الكذب والاتفاق فيه لدى معظم الشعراء . إنما الشاعر لا يشعر بتدخل الآخر فى إبداعه عند ما يمضى فى لحظات الإبداع ، ومن المعلوم أن الشعور لا يشمل المجال السلوكى كله ، وكثير من مظاهر سلوكنا مدفوعة بدوافع وراء حدود الشعور ، ولا داعى لبذل الجهد فى إثبات ذلك فالأدلة عليه لا تحصى ، غير أن أبحاث مدارس التحليل النفسى بما أضفته من مغالاة على قيمة اللاشعور والإحالة إليه فى تفسير معظم الظواهر السلوكية ، تدفعنا إلى الحذر والتحفظ . فإذا كانت تلك المدارس لا سيما مدرسة الفرويديين تقرر أن الكبت يساهم بشكل واضح فى تضخيم اللاشعور ، وأن التجارب المكبوته تتعلق بما يراه المجتمع محرماً ، فنحن لا نعنى ذلك بحديثنا عما وراء حدود الشعور . وكل ما نقرره أن بعض مقومات السلوك تكون غير مشعور بها ، فعلاقتها بالأنا علاقة دينامية وليست معرفية ، أعنى أنها ليست علاقة مشعوراً بها بوضوح . وتدل معظم الإجابات التى تلقيناها من الشعراء والوثائق التى خلفوها ، على أن « الحاجة إلى النحن » تقوم كقوة دافعة فى المجال ، لها اتجاهها ولها ثقلها أو ضغطها ، ولكنها تظل فى الغالب غامضة بالنسبة للشاعر فلا تتضح فى نور الشعور . ولذلك كثيراً ما نجده يشكو وطأة شىء غامض عجيب ، ويقول إنه مدفوع لرسالته « بقوة خفية » ، وعلى هذا الأساس يعارض فى القول بأن عملية الإبداع

(١) الإشارة هنا إلى رأى هاوسمان A.E. Housman

(٢) « الصورة الجديدة للأدب » — محاضرة للدكتور طه حسين .

عملية إرادية ، فإنه يشعر كأنما هو ألعوبة فى يد قوة تشبه « القدر » . وقد كان پوب يشكو مر الشكوى ، وهو يقول :

« لم قلت الشعر ؟ أى خطيئة لا أدرك كنهها
غرستنى فى المداد ؟ أهى خطيئة والدى أم خطيئتى . . . »

وكذلك كان بود لير يقول :

« عند ما يظهر الشاعر فى هذا العالم المتبرم ،
بإرادة قوية علية ،
تهز أمه المرتقمة الممتلئة بالكفران .
قبضتها صوب الله الذى يتناولها فى إشفاق . »

الشاعر صادق فى هذا القول ، صادق فى أنه لا يعرف شيئاً عن القوى الدافعة له ، غير أن هذا لا يعنى أنها غير قائمة ، فإن دليل قيامها ظهور آثارها فى السلوك .

١٠ ــ الأساس الدينامى للنحن :

قلنا فى الفقرة السادسة من هذا الفصل إن أى صدع يصيب « النحن » إنما يصيب توازن الشخصية بخلل عميق . واكتفينا بالملاحظة العابرة شاهداً على صدق هذا الرأى . ونريد الآن أن نبين التفسير الدينامى لذلك . وبتعبير آخر ، إذا كانت الحاجة إلى النحن شديدة الضغط على الأنا إلى هذه الدرجة التى كشفنا عن بعض مظاهرها ، فمن أين لها هذه القوة ؟

الواقع أن هذا السؤال يدفعنا إلى نوع من الموازنة بين حاجاتنا كما نمارسها فى مواقف مختلفة . وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد أن حاجاتنا لا تدفعنا كقوى متماثلة ، بل منها الضعيفة العابرة ، وقد أطلق عليها كوفكا K. Koffka اسم الحاجات الثانوية[1] ، ومنها القوية العميقة ؛ منها حاجات نتعلق بها لحظة ثم لا نلبث أن ننصرف عنها لقيام بعض الحواجز التافهة ، ومنها حاجات أخرى نتعلق بها أياماً وليال ، بل أعواماً فى بعض الحالات ، محاولين التغلب بكل ما فى استطاعتنا من جهد على ما يقوم فى سبيلنا من عقبات . وكثيراً ما يبدو علينا العجز عن التنازل عن هذه الحاجات وأهدافها .

(١) quasi-needs

ما سبب ذلك ؟ لا بد وأن حاجاتنا المختلفة ذات دلالات مختلفة فى بنائنا النفسى . فإن هذه الظاهرة التى لا شك أننا جميعاً نمارسها ، تقوم شاهداً على أن الجهاز النفسى ليس عبارة عن وحدة بسيطة يسودها التجانس التام .

وقد يقال إن هذا القول بدهى ، وإن التفرقة الشائعة بين ما هو شعورى وما هو لا شعورى من ميولنا وخبراتنا لمثال واضح على أن التجانس التام لا وجود له فى البناء النفسى . وهذا صحيح ولكنه لا يوضح رأينا . ذلك أننا نشير إلى نوع آخر من عدم التجانس ، ونقصد به عدم التجانس من حيث الدلالة الدينامية للنواحى المختلفة فى هذا البناء ، أى علاقتها بالكل ، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه أعماق الشخصية ؛ وإذا كان الأنا هو مركز الشخصية فهذه الأجزاء التى نعنيها إنما هى « أعماق الأنا » ، بينما توجد أجزاء أخرى سطحية ، فنلاحظ أن الحاجات التى تقوم بنا دون أن تمتد جذورها إلى أعمق من هذه الأجزاء لا تلبث أن تزول . وليست الشخصية التى تضم الأنا وما هو خارج الأنا من أجزاء المجال النفسى(١) ليست الشخصية بهذا المعنى هى وحدها المركبة ، بل إن الأنا أيضاً يقوم بمثابة كل مركب . وهذا ما اكتشفه لڤين بالاستناد إلى تجارب تسيجارنيك Zeigarnik فى الفرق بين تذكر الأعمال التامة والأعمال الناقصة(٢) . كذلك لاحظ هذا الباحث أن كل الدلائل تدل على وجود منطقة خاصة داخل « الكل النفسى » يمكن أن نعرفها بأنها الذات ، أعمق مناطق الأنا . وهو يقول إننا إذا دققنا النظر فى حياتنا النفسية وجدنا أن بعض ما يقوم ببنائنا النفسى من توترات أو أجهزة بوجه عام يتصل بذواتنا والبعض الآخر لا يتصل بها . فأما تلك التى تتصل بها فلها دلالة خاصة فى الكل النفسى ، وتدل المشاهدة على أنها تميل إلى الاتزان بدرجة أقوى مما يتمثل فى غيرها(٣) .

ويقرر كوفكا ، أن توترات الذات أضخم بكثير من توترات الأجهزة الفرعية الأخرى فى الأنا ، بحيث تمثل حاجات حقيقية فى مقابل الحاجات

(١) "Principles of Gestalt Psyhology", by K. Koffka, p. 326.

(٢) "Recent Experimentsin Psyhology" by Crafts, Shneirla وكذلك idib. p. 334. Robinson &Gilbert.

(٣) "A Dynamic Theory of Personality", by K. Lewin, p. 62.

التى تستند إلى توترات سطحية لدينا(١) .

وقد أوضحنا من قبل كيف نختلف أحياناً مع زملائنا أو أصدقائنا أو أعضاء أسرتنا ممن يمثلون مجتمعاً نتكامل معه ، بحيث تبرز لدينا حاجات تدفعنا إلى أهداف تباين وأهدافهم ، ولكن سرعان ما نحاول التأثير فيهم بالإقناع أو نقتنع نحن فنتنازل بسهولة عن هذه الأهداف ويعود التوازن إلى النحن ، غير أن هذا التنازل الذى لم يكلفنا عناء ولا مشقة دليل واضح على أن هذه الحاجات التى كانت تدفعنا إلى معارضة زملائنا فى « النحن » إنما كانت تستند إلى سطح النفس ، دون أن تمتد جذورها إلى الذات أو قريباً منها . ونحن نستعير هذا التعبير من كوفكا الذى يرى بناء على ملاحظته السابقة أن الأجهزة الفرعية فى جهاز الأنا ليست مجرد أجهزة متجاورة ، إنما هى أجهزة منظمة بطرائق مختلفة على حسب دلالتها الدينامية فى الكل ، وأحد مبادئ هذا التنظيم مبدأ السطح والأعماق ؛ فإن الذات نواة الأنا ويحيط بهذه النواة ويتصل بها بصلات متباينة أجهزة فرعية ، وهذه الأجهزة أو النظم تتصل ببعضها البعض بصلات مختلفة أيضاً ، بحيث تكوّن مستويات أو طبقات ، حتى نصل إلى السطح وما أسهل ما يمس ، وما أيسر ما يستعيد توازنه .

كذلك أوضحنا من قبل أن اختلافنا مع الآخرين قد يعنى صدعاً فى النحن ، فلا نحن نتنازل عن أهدافنا ولا الآخرون يرتضونها ، وهنا نكون مدفوعين بحاجات قوية تمتد جذورها إلى الذات وتمكّن هذه الحاجات من قلقلة توازن النحن دليل على أن النحن إنما تقوم كجهاز متصل بالذات ، ومن ثم فإن أى توتر يقوم بهذا الجهاز يدفع الشخصية بعنف نحو العمل على خفضه والرجوع إلى حالة النحن المتوازنة(٢) . ومن هنا يكون لسلوك العبقرى هذا العنف فى الاندفاع ، فإنه مدفوع بحاجة تستند إلى أعمق أجزاء الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان . والواقع أنها لو لم تكن تستند إلى هذه الأعماق السحيقة ، لما دفعت العبقرى إلى تكريس حياته كلها لتحقيق هدفها

(١) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka, p. 342.

(٢) ونستنتج بناء على ذلك أن حاجاتنا العميقة التى تستند إلى توترات فى الذات ، يمكن أن تهدد تكامل النحن التى نعيش فيها إذا لم تجد إشباعها داخل هذه النحن .

وتحمل هذا الجهد العنيف الذى يدفعه إلى البحث والتنقيب والانصراف عما يعتبر لدى غيره من أبناء المجتمع مصدر استمتاع فى الحياة لا يبارى ، بل وقد تبدو عليه أعراض انحرافات نفسية تظل ملازمة له ، نتيجة لضغط الحاجة إلى النحن من ناحية وقيام بعض الحواجز (فى المجال الاجتماعى غالباً) التى لا تمكنه من إتمام الفعل من ناحية أخرى ، مما يبين إلى أى مدى أخطأ أولئك الباحثون الذين جعلوا الانحرافات النفسية ملازمة للعبقرية من حيث هى عبقرية ، سواء منهم من جعلها ملازمة لها ملازمة العلة للمعلول ومن جعلها تلازمها ملازمة المعلول للعلة . ونسوا أن يحسبوا حساب ديناميات المجال الاجتماعى ، حتى أنهم جعلوا يتساءلون أئذا تمكنت الإنسانية من إقامة مجتمع خال من موجبات الانحراف النفسى ، أفلا يكون فى ذلك نكبة على الإنسانية لأنه قضاء على إمكانية العبقرية ؟ وهو تساؤل ليس له مبرر إلا فى نظرياتهم .

إن ما يدفع العبقرى إلى حركته هو قوة الحاجة إلى النحن ، وإن هذه القوة نفسها لتبدو فى حياة أبناء المجتمع ممن ليسوا من العبقرية فى شىء ، تبدو فى هذه الرابطة المتينة الخفية التى تربط بينهم ، والتى تجعل من الحياة الاجتماعية ضرورة للإنسان ، تتخذ أشكالا مختلفة باختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد ، ولكنها على كل حال هى هى من حيث دلالتها الدينامية ، ولو أن ما يسود من توازن — إلى حد ما — يخفى الأعماق الكامنة وراءه .

تلخيص

تطبيقاً للمنهج التجريبى الموجه ، بدأنا من مسلّمة عامة ، مؤداها أن ظاهرة الإبداع كأية ظاهرة سلوكية أخرى ، تحدث فى مجال . ونظرنا فى قيمة هذه المسلّمة فوجدنا أنها تعنى أن ظاهرة الإبداع بوجه عام سواء فى الشعر وفى غيره من ميادين الإبداع مشروطة ؛ ووجدنا أن شرطها الأول يجب البحث عنه فى المجال الاجتماعى للعبقرى ، وهذا الشرط هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ، ولكى نفهم هذه العلاقة رأينا أن ننظر فى الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى ، وقدمنا لتفسيره فرض « النحن » الذى سبق أن تحدث عنه شولته وكوفكا ، وزدناه نحن وضوحاً . وانتهينا من ذلك إلى تحديد العلاقة المعينة التى سبق أن أشرنا إلى قيامها بين العبقرى ومجتمعه ، فقلنا إنها صراع يقوم على أساس تصدع « النحن » مما يبرز عند الشخص « الحاجة إلى النحن » وهذه تدفعه فى سلوكه الذى يؤدى إلى العبقرية . وحاولنا أن نزيد هذا القول وضوحاً فنظرنا فى طبيعة النحن ، حيث الحواجز والأهداف المعترف بها لدى الأنا والآخرين واحدة ، فهناك إجماع على قبولها. وأوضحنا أن هذا التنظيم يتعرض للتغير الطفيف من حين لآخر لأن « النحن » ككل ما هو داخل فى بناء « الكائن الحى » ، لا يمكن أن يكون شيئاً جامداً لا يتغير . والعبقرى يساهم فى إحداث هذا التغيير الطفيف . ونظرنا إلى التشابه الذى لا سبيل إلى إنكاره بين موقف العبقرى وموقف الذهانى والمراهق فى خروج كل منهم على المعترف به من الحواجز والأهداف ، فوجدنا أن التشابه ظاهرى فحسب ، ولكن هناك اختلافاً دينامياً دقيقاً يجعل موقف العبقرى هو ما هو . كيف يقوم هذا الاختلاف بالضبط ؟ كشفنا عن بعضه ورأينا أن نكشف عن البعض الآخر فى الفصل القادم . واكتفينا بأن نناقش بعد ذلك رأى كرتشمر الذى يتبلور عنده الخطأ الشائع فى الربط بين العبقرية والانحراف . حتى إذا فرغنا من هذه المناقشة انتقلنا إلى التحقيق التجريبى لفرضنا الذى وضعناه . ثم رتبنا عليه فرضاً آخر وهو أن

حركة الإبداع لا تم إلا بتحقيق النحن ، وقمنا بتحقيقه كذلك تحقيقاً تجريبياً .
وحاولنا بعد ذلك أن نضع تخطيطاً أولياً لتفسير دينامى للنحن ، نستطيع أن نفهم من خلاله مصدر هذا العنف الذى تمتاز به حركة العبقرى .
ووجدنا تفسير ذلك فى أن التوتر الدافع لحركته هذه يستند إلى « الذات » أعمق مناطق الشخصية وأشدها نزوعاً إلى الاتزان .

الفصل الثانى

الشاعر

السبب النوعى لعبقرية الشاعر — الإطار كأساس للتنظيم — تأثير الإطار فى مضمونه — الإطار والتذوق — خصائص الإطار — الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الشاعر — التحقيق التجريبى — تلخيص .

ما دمنا قد حددنا لأنفسنا فكرة عامة عن العوامل الرئيسية فى دفع العبقرى ، فقد حق لنا أن نتقدم خطوة أخرى لنبرز بعض جوانب العامل النوعى الذى من شأنه أن يميز الشاعر من بين سائر العباقرة .

١ — السبب النوعى لعبقرية الشاعر :

قلنا من قبل إن حركة العبقرى متجهة إلى استعادة النحن فى تنظيم جديد ، غير أن المشاهدة تدلنا على أن لكل عبقرى طريقه الذى يسلكه فى هذا السبيل ، فهذا يسلك سبيل العبقرية العلمية ، وذاك يسلك سبيل العبقرية الفنية فى التصوير أو الشعر أو الموسيقى ، والبعض يسلك سبيل العبقرية السياسية ، وهكذا . فماذا يحدد لكل من هؤلاء العباقرة طريقه ؟ أو بالأخص لماذا يكون العبقرى شاعراً فى بعض الأحايين ؟ وهو ما يهمنا فى هذا البحث . وعن طريق الإجابة على هذا السؤال الخاص نستطيع أن نحدس الإجابة على السؤال العام .

الواقع أن سؤالنا لماذا يكون العبقرى شاعراً ، أو ما هو العامل النوعى الذى يميز عبقرية الشاعر يوهم خطأ بأننا نبحث عن سبب مدهش من شأنه إذا وجد أن يجعل حامله شاعراً عبقرياً يقرض الشعر الرائع فجأة وهو

لم يكن يعرف من أمره شيئاً . وهذا ما لم نقصد إليه ؛ فلسنا نعرف فى حياة الشعراء لحظة بدأوافيها نظم الشعر العظيم دفعة واحدة واستمروا على ذلك حياتهم ، حتى نبحث عن سبب لهذه الظاهرة المفاجئة العجيبة . أضف إلى ذلك أن منهجنا لا يتيح مثل هذه النظرة إلى الظواهر السيكولوجية ، لأننا إذا وضعنا سؤال « لماذا » فإننا لا نكاد نفرق بينه وبين سؤال « كيف » ، ما دمنا لا نعترف إلا بالتعليل الدينامى التكاملى حيث الظاهرة من نتاج المجال ككل ذى تنظيم وتاريخ . فالمسألة إذاً يمكن أن توضع هكذا : أمامنا شاعر ، فما هى الخصائص الرئيسية لمجاله كشاعر ؟

للإجابة على هذا السؤال لا محيص لنا من الاتجاه إلى تاريخ الشخصية أولا .

٢ — الإطار(١) كعامل منظِّم :

أجلس فى حجرتى فأرى أمامى « كتاباً » ، لم أر هذا الكتاب نفسه من قبل ، ولكنى أعرف أنه كتاب بمجرد رؤيتى له دون حاجة إلى من يفهمنى ذلك . لم أر هذه المجلة بعينها من قبل ولكنى أعرف أنها مجلة ، وهذا السرير وهذا العصفور و . . . إلخ . ههنا نتساءل ، كيف ندرك الأشياء ؟ كيف يكون موضوع إدراكى جديداً ومع ذلك أعرفه ؟ يقول الدكتور مراد إن الإحساسات الراهنة غير كافية لتحقيق الإدراك ، لأن هذا الإدراك ليس مجرد انطباع صورة الأشياء فى الذهن ، بل استجابة معينة للإحساسات الراهنة . ومن ثم فلا بد من أن يستخدم الشخص المدرك معلوماته السابقة وأن ينظر إلى الحاضر فى ضوء الماضى(٢) . ويقول كوفكا إننا ندرك العالم منظَّماً لا مجرد مجموعة من الإحساسات بلا نظام ولا تماسك ، ولعل أبسط مظهر لهذا التنظيم عملية التصنيف ، ولست أعنى التصنيف كعملية موجَّهة يمارسها الشخص بطريقة مشعور بها ، بل هى خارجة عن مستوى الشعور ولا يرتفع لهذا المستوى سوى نتائجها(٣) .

فالملاحظ أننا نجد التنظيم قائماً بالفعل ، فكأننا نحمل فى نفوسنا

(١) framework

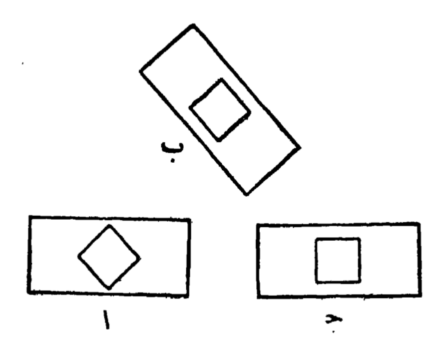
(٢) « مبادىء علم النفس العام » تأليف الدكتور يوسف مراد . ص ١٦٣ .

(٣) "Principles of Gestalt Psychology" by K. Koffka, p. 349.

« أجهزة » هى عبارة عن « أصناف » ندرك الأشياء من خلالها فنتلقاها منتظمة داخل هذه الأصناف ، لذلك لا أرى شيئاً أخضر سميكاً ، ولكنى أرى كتاباً ، وأرى مجلة وأرى سريراً مهما كانت هذه الأشياء لم أرها بأعيانها من قبل . ومن ذلك يتبين أن عالمنا السلوكى يتألف من عدد من « الأصناف » أصغر بكثير من عدد الأشياء الفردية المنتظمة فيها . والصنف حقيقة سيكولوجية بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، لأن نتائج تأثيره فى سلوكنا واضحة لا شك فيها ، فهو يساهم فى تحديد إدراكنا للأشياء ، أى يكون بمثابة إطار معين يضفى على هذه الأشياء دلالة معينة ، بأن يوجه إدراكنا وجهة معينة .

٣ — تأثير الإطار فى مضمونه :

وقد بين كوفكا أن الإطار ذو تأثير قوى على مضمونه إلى درجة أن هذا المضمون تتغير دلالته إلى حد بعيد بتغيير إطاره . وضرب مثلا لذلك ، الإطار فى مجال الإدراك البصرى ، فإنه يساهم فى تحديد الشكل الداخل فيه بحيث يتغير هذا الشكل بتغير الإطار الذى يحويه ، مع أنه هو نفسه لم يجر عليه أى تغيير .



ويكفى أن ننظر إلى الأشكال الثلاثة ا ، ب ، حـ ، لنتبين إلى أى مدى يؤثر الإطار فى دلالة مضمونه . ففى الشكل ا نرى معيناً صغيراً ، بينما نرى فى الشكل ب مربعاً مائلا ، مع أنه ليس هناك أى فرق موضوعى بين الشكلين الصغيرين لا من حيث المقياس ولا من حيث الوضع ، وكل ما هنالك أن لكل منهما إطاراً ذا وضع خاص ، ومجرد اختلاف الإطار جعل للأول دلالة مغايرة لدلالة الثانى . على أن خاصية التربيع فى المربع الصغير فى الشكل ب ضعيفة إلى حد ما إذا قورنت بخاصية التربيع فى المربع الصغير فى الشكل حـ ، وسبب ذلك أن الإطار فى الشكل حـ أقوى منه فى الشكل ب ، لأنه فى نفس الاتجاه الذى تتجهه الأسطر والصفحة كلها ، وهذه جميعاً تكون أطراً حول الإطار الأصلى تزيده قوة وبالتالى يزداد تأثيره على الشكل الداخل فيه ، ومن العسير جداً أن نرى المربع الصغير فى الشكل حـ معيناً مائلا .

هذه الظاهرة البسيطة فى المجال البصرى ، تكشف عن مدى تأثير الإطار فى دلالة مضمونه ، أى فى توجيه عملية الإدراك . غير أن الإطار هنا فى الخارج . على أن الأطر التى نحملها فى أذهاننا تؤثر مثل هذا التأثير على ما نختزن من معلومات وما نتلقى من مدركات أيضاً .

مثال : يلاحظ الباحث أن معظم طلاب كليات الطب والعلوم والهندسة لا يستطيعون أن يقبلوا حقائق علم النفس ، ولا قوانينه ، بل هم يعارضون فى تسميته بالعلم ، ويقولون إنه مجرد تأملات . وقد لاحظ الباحث أن رأيهم هذا كفيل بأن يجعلهم يرفضون كل الأبحاث السيكولوجية القديم منها والحديث ، والواقع أن هناك أبحاثاً تطغى عليها الصبغة التأملية إلى حد بعيد ، إلا أن رفض هؤلاء الطلاب لا يقتصر على هذا النوع بل يمتد حتى يشمل بعض الأبحاث الحديثة التى تعد نواة صالحة لإقامة علم النفس على أسس موضوعية ثابتة . وتكشف مناقشاتهم عن أنهم يحملون فى أذهانهم « إطاراً » يعين الخصائص الرئيسية للمعرفة العلمية ، ويغلب على هذا الإطار فكرة قياس الظاهرة أو تحديدها تحديداً فيزيقيا . ولذلك فهم حتى عند ما يتقدمون لقبول بعض الآراء السيكولوجية يفهمونها فى صورة فسيولوجية غالباً .

على أننا إذا تأملنا عملية الفهم[1] وجدناها مجرد تنظيم للمعلومات أو

(١) understanding

المدركات الجديدة فى أطر ، ولذلك نجد غير المثقفين يفهمون الظواهر الطبيعية مثلا فهماً معيناً غير الفهم الذى يمارسه المثقفون ، أى أن لهذه الظاهرات دلالة أو معنى لدى غير المثقفين يختلف عن دلالتها أو معناها لدى المثقفين ، فسقوط الأمطار خير وهبوب العواصف الرملية الهوجاء معناه بعض الشر عند الأولين ، وهو عند الآخرين يعنى الاضطراب فى أحوال الضغط الجوى والحرارة . وكذلك يختلف فهم الظاهرات الاجتماعية عند الأولين عنه عند الآخرين ، وعند أنصار اليمين عنه عند اليساريين ، فالحرب والأزمات الاقتصادية والانهيار السائد فى أوربا الغربية والقلق الذى يقض مضاجع الشعوب فى الشرق الأوسط كل أولئك يفهمه المثقفون غير ما يفهمه العوام ، ويفهمه اليساريون على خلاف ما يفهمه اليمينيون . وكذلك كل ظاهرة وكل فعل وكل شيء تختلف دلالته باختلاف الإطار لدى متلقيه .

٤ — الإطار والتذوق :

بالمثل عملية التذوق ، فإن تذوقنا للأعمال الفنية ، ليس سوى تنظيم لإدراكنا لهذه الأعمال داخل أطر « استطيقية » نحملها فى مجالنا النفسى . وإذا كانت عملية التنظيم تبدو فى حالة الفهم العملى أوضح منها فى حالة التذوق الفنى ، فما ذلك إلا لأن المؤلف العلمى يقدم لنا تصورات يغلب عليها طابع التجريد فى حين أن العمل الفنى إن كان يقدم بعض هذه التصورات فهو يقدم إلى جانبها صوراً وأحداثاً وضروباً من الإيقاع وضروباً من التعبير والأحاسيس المختلفة وهذه تعتبر غامضة بالنسبة للتصورات وتلقيها يعتبر غامضاً إذا قيس بتلقى التصورات ، لكنه ككل إدراك آخر لا بد أن يكون منظماً تنظيما معيناً . ونحن إذا سألنا أحد المتذوقين لماذا لم تقبل هذا العمل من أعمال جويس J. Joyce تحير فى الجواب قليلا ، لكنه لا يلبث أن يجيب بما يفهم منه أنه هنا بصدد عمل لم يسبق له أن تذوق عملا آخر يشبهه من قبل ، فشروط القصة التقليدية غير متوفرة فى « يوليسيز » (من أعمال جويس) ، فالشخصيات والأحداث تكاد تكون فى فوضى إذا قيست بما بين شخصيات القصة التقليدية وأحداثها من نظام ، على أن المتذوق لا يقصد طبعاً إلى قياس العمل الفنى بهذه المقاييس بطريقة هندسية ،

ولكن هذا لا ينفى أن ألفته للقصة التقليدية جعلت المقاييس متوفرة فى ذهنه أو وضعت فى ذهنه إطاراً يحاول أن ينتظم بداخله كل عمل جديد ، فإذا لم يكن بين هذا العمل الجديد والأعمال القديمة موضع صلة أو وجه شبه بمعنى ما فإن الإدراك يضطرب وقد ينتهى إلى رفض العمل الجديد .

وقد يقول المتذوق إن هذه الصورة غير موافقة للذوق السليم ، ولكن ما هو الذوق السليم فى الواقع ؟ إنه الإطار الاستطيقى المنظم لإدراكنا للعمل الفنى . ولعل أبرز صورة تتبدى فيها هذه المشكلة ، مسألة النزاع الدائم بين النقاد وبين الفنانين المبدعين . فالنقاد فى الغالب يقاومون الابتكارات الفنية التى لم يسبق لها مثيل ، ويعلنون أنها ضرب من العبث لن يكون له أية قيمة فى تاريخ الفن ، أو أنها جرأة على تقاليد الفن وأصوله المرعية لن يعترف بها التاريخ ، ذلك أن النبيذ ينبغى أن يكون معتقا ؛ ثم تمضى فترة ما ، وإذا بنا نسمع نقاداً آخرين ينقبون عن تلك الابتكارات نفسها ويعلنون أنها تستحق الخلود ، ويقدمونها لنا فإذا بنا نعجب بها .

فما سبب ذلك ؟ إن فرض الإطار يستطيع أن يقدم حلا لا بأس به ، فاختلافى معك بصدد هذه الصورة من صور پيكاسو Picasso لا يكون بصدد أن بها اللون الأحمر أم أن هذا اللون ليس فعلا باللون الأحمر إلا إذا كان أحدنا مصاباً بالعمى اللونى وهذا نستبعده ، إنما يكون اختلافنا من حيث وقعها أو قيمتها أو دلالتها لدى كل منا ، فكلانا ينظر إليها وهو ذو خبرة سابقة بتذوق اللوحات الفنية ، وعلى ضوء هذه الخبرة ينظر إلى هذه الصورة الجديدة فيتحدد مدلولها لديه أى تتحدد علاقتها بالإطار الذى حصل عليه من خبراته السابقة ، وكذلك الحال عند ما نتذوق قصيدة أو لحناً أو أى عمل فنى آخر . ومن الملاحظات الجديرة بالذكر أن بعض العلماء المنشغلين بأبحاثهم عن تذوق الأعمال الفنية إذا قدر لهم أن يتذوقوا عملا ما فإنهم لا يحسنون تذوقه ، وكثيراً ما يحطون من قدره ، وقد كان كنت لا يحب الموسيقى .

٥ — خصائص الإطار :

يبدو من أحاديثنا عن الإطار أن مضمونه مكتسب . فهو نظام تلتئم

فيه خبراتنا مكونة أبنية متكاملة ، على حسب ما بينها من تقارب أو تشابه . فخبراتى بتذوق الأعمال الفنية تلتئم فى كل أو إطار استطيقى ، وخبراتى بميدان البحوث العلمية تلتئم فى إطار آخر ، وخبراتى الناتجة من كثرة مشاهدتى للكتب تلتئم مكونة إطاراً خاصاً ، وهكذا ، فنحن نحمل فى نفوسنا عدداً وافراً من الأطر ننظم بها أفعالنا جميعاً ، سواء أكانت تذوقاً أم إدراكاً أم أى فعل آخر . وقد أوضحنا كيف يساهم الإطار فى تنظيم الإدراك والتذوق ، والواقع أنه أساس دينامى لتنظيم كل أفعالنا سواء فى ذلك ، الأفعال التى يغلب عليها طابع التلقى كالإدراك والأفعال التى يغلب عليها طابع الإصدار كالتكلم . وربما كانت العادات أوضح مظهر لهذا الأساس الدينامى ، غير أن العادات لا تمثل الإطار فى جميع جوانبه ، ذلك أنها يغلب عليها طابع التكرار والجمود أو الصلابة ، بينما الإطار يمتاز بالمرونة . ولعل أهم مظهر لذلك أنه فى الإدراك أداة للتعرف ، فأنا أعرف أن هذا كتاب رغم أنى لم أره من قبل ، فى حين أن أهم مظاهر العادة تكرارى لفعل معين سبق أن مارسته . ومما لا شك فيه أن الإطار قد يبلغ أحياناً حداً من الصلابة لا يختلف فيه مع الصلابة الظاهرية التى نشهدها فى العادات ، ويبدو ذلك مثلا عند الخاضعين للتقاليد الاجتماعية خضوعاً تاماً ، فإن أفعالهم تستحيل إلى ممارسة لعادات ، وهم يطالبون الغير بألا يقدموا على فعل ما لم يكن مألوفاً . والنزاع بين الجيل القديم والجيل الجديد ليس لإنكاره من سبيل . وكل دعوة جديدة تلقى المقاومة على الأقل فى البداية ، لعدة أسباب لا شك أن من بينها هذا السبب الذى أوضحناه . على أن للإطار درجة من التماسك تجعل أشد أنصار التجديد يرفضون أحياناً بعض مظاهر هذا التجديد إذا لم يكن بينها وبين الحاضر أية صلة . وعلى درجة تماسكه يتوقف أداء مهمته ، كعامل من أهم عوامل التنظيم والتكامل فى الشخصية .

ذلك أنه يمكننا من الوصل بين ماضينا وحاضرنا ، فنعيش الزمن ، كشخصية لها ماض ولها حاضر يلتقيان فيها ، ومن هذا الالتقاء فى « الشخصية الواحدة » يشيع نوع من الثبات أو النظام فى العالم الخارجى ، يضفى بدوره ثباتاً آخر على الشخصية . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفهم كيف أننا

نفيد من خبراتنا . ذلك أن هذه الخبرات لا تتكدس لدينا واحدة فوق الأخرى فى آثار عصبية متفرقة أو فى مخزن الذاكرة بوجه عام ، وإنما هى تنتظم فى أذهاننا فى شكل أبنية متكاملة أو أطر ، ولما كنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا ، حتى لحظات النوم ، عرضة لممارسة خبرة إدراكية ، ولما كانت كل خبرة تأتى مختلفة بعض الشىء ولو إلى درجة ضئيلة جداً عن سابقتها ، فإنها لا تنتظم تماماً ضمن إطار سابق ، بل تدخل عليه بعض التغيير وفى الوقت نفسه تلقى هى نفسها حظاً من التغيير ، وهكذا يكون الإطار قابلا للنمو بقدر ما هو أساس للثبات . وبقدر قابليته للنمو أو ميله للثبات يقال إننا بصدد شخصية مرنة أو شخصية جامدة .

وعلاقة الإطار بالأنا علاقة نزوعية أصلا وليست معرفية ، فأنا لا أدرك هذا الشىء على أنه « كتاب » لأنى أتذكر بوضوح أننى رأيت ما يشبهه من قبل آلاف المرات وأستنتج على أساس هذا التشابه بنوع من القياس أن هذا الذى أراه « كتاب » ، بل إنى أدركه هكذا مباشرة ، ففعل الإدراك يتجه هذا الاتجاه دون ما معرفة واضحة بالأساس الدينامى الذى يعين هذا الاتجاه . وربما بدا ذلك بشكل أشد وضوحاً فى عملية التعبير اللغوى . فما لا شك فيه أننى عند ما أتكلم إنما أمارس فعلا منظماً ، والأساس الدينامى لهذا التنظيم هو الإطار اللغوى الذى أكتسبه باكتسابى اللغة ، ومع ذلك فأنا أتكلم بدون أن أفكر فى هذا الأساس أو أقيس الكلمات واحدة بعد الأخرى على ماسبق أن تعلمته .

٦ — الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الشاعر :

والفرض الذى نضعه لتحديد السبب النوعى لعبقرية الشاعر ، هو القول بأن هذه العبقرية فى نوعيتها إنما ترجع لنوع الإطار الذى يحمله الشاعر .

٧ — التحقيق التجريبى :

سنعرض فيما يلى عدة وثائق لمجموعة من الشعراء بينها كثير من الاختلاف من حيث جزئيات السلوك التى تكشف عنها ، لكنها جميعاً ذات دلالة دينامية واحدة ؛ فهى تدور حول اكتساب الإطار .

يقول كيتس فى الخطاب رقم ٣٠ [1] إلى رينولدز ، ٢٢ نوفبر ١٨١٧ :
« ومن بين الكتب الثلاثة التى أحملها معى مجموعة قصائد شكسبير .
ولم يحدث أبداً أن وجدت قدراً كبيراً من الجمال مثلما وجدت فى السونيتات » .
ويقول فى خطاب إلى هيدون B. R. Haydon فى ١٨١٧/٥/١١
« إننى أقضى ثمانى ساعات يومياً بين القراءة والكتابة » .
ويتحدث فى الخطاب رقم ٣٢ عن :
قصيدة شلى ، « ثورة الإسلام » ، ثم يتحدث عن كولردج Coleridge وبعض مسرحيات شكسبير .
وفى الخطاب رقم ٤٠ :
يتحدث عن محاضرات هازلت Hazlitt فى الشعر ، ويقول إنه سوف يواظب على الاستماع إليها ، ويقرر أن شكسبير يسيطر عليه ويوجهه .
وفى الخطاب رقم ١ :
يتحدث عن أنه قرأ « فن الشعر » لهوراس .
كذلك يلاحظ :
أن بخطابات كيتس تنتشر فيها عبارات شكسبيرية كثيرة :
فنى خطاب واحد أرسله فى ١٥ أبريل ١٨١٧ نجد عبارة من « سيدين من ڤيرونا » وعبارة من « العاصفة » وثلاث عبارات من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » .
وفى خطاب أرسله فى ١٧ أبريل ١٨١٧ نجد عبارة من « العاصفة » وأخرى من « حلم ليلة فى منتصف الصيف » .
وفى خطاب أرسله فى ١٠ مايو ١٨١٧ نجد عبارة من « حلم ليلة . . . » وأخرى من « هاملت » .
وفى خطاب أرسله فى ١١ مايو ١٨١٧ نجد عبارة من « جهد الحب الضائع » وثلاث عبارات من « الملك لير » وعبارة من « العاصفة » .
وهكذا نستطيع أن نجد فى خطاباته آثار شكسبير واضحة لا شك فيها ؛ وقد صرح فى عدة مواضع من هذه الخطابات بأنه كان يكثر من قراءة أعماله ؛ ويقول ريدلى إن كيتس كان يملك نسختين لمسرحيات شكسبير

(١) "The Letters of J. Keats", ed. by Hobhouse

وقد تركهما زاخرتين بالتخطيطات والملاحظات الهامشية مما يدل على أنه كان يكثر من قراءتهما ، ويقرأ بعناية خاصة ، وباتجاه خاص[١] .

يقول بايرون فى خطاب إلى كينارد فى ٢٧ نوفمبر ١٨١٦ :

« عندى كتب — وعندى مسكن طيب — فى بلد جميل — وعندى لغة أفضلها . . . »

ويقول فى خطاب إلى هوبهاوس ، فى ٣١ مارس ١٨١٧ :

« لقد اشتريت عدة كتب . . . من بينها أعمال ڤولتير Voltaire كاملة ، فى اثنين وتسعين مجلداً ، وجعلت أقرؤها ، إنك تشعر باللذة ، ولكنك واجده مليئاً بالشطحات » .

ويقول فى خطاب آخر إلى هوبهاوس ، فى ١٤ أبريل ١٨١٧ :

« قرأت كثيراً لڤولتير ، تمنيت لو كنت معى ، فقد كنت ألقى بين الحين والحين ما يكاد يقتلنى ضحكاً . . . » .

ويقول فى خطاب ثالث إلى هوبهاوس ، فى ٢٢ أبريل ١٨١٧ :

« وقد حسبت حساب يوم لتيرنى Terni ، وآخر . . . لمشاهدة ڤينوس كانوڤا ، وآل مديتشى ، ومقابر ماكياڤيل ، وميخائيل انجلو ، وألفيرى ، وهذه طبعاً هى كل ما أحرص على مشاهدته هنا ، حتى ولو قدر لى أن أبقى عدة شهور » .

وفى خطاب رابع إلى هوبهاوس أيضاً ، فى ١١ نوفمبر ١٨١٧ :

يلح عليه إلحاحاً شديداً فى إحضار مجموعة معينة من الكتب ، ويقول : « لا تحسب للنفقات حساباً . . . يجب أن أحصل على الكتب . . . وأخص بالذكر « Tales of my Landlord »

وفى خطاب خامس إلى هوبهاوس أيضاً ، فى ٣٠ يوليه ١٨١٩ :

« إننى أبذل كل ما أملك للحصول على نسخة من الشرح اللاتينى الذى وضعه بنڤنتودا إيمولا على دانتى » .

ويقول فى خطاب إلى كينارد ، فى ٢٠ يناير ١٨١٧ :

« مكثت طوال الليل فى الأوبرا ، فحضرت الريدوتو ، وشهدت ما بها من رقص مقنع . . . »

---

(١) سبق أن أوردنا هذه الشهادة من ريدلى فى الباب الأول .

ويقول فى خطاب آخر إلى كينارد ، فى ٢٧ يناير ١٨١٩ :
« إننى مشغول الآن بالقراءة عن الإغريق والفرس » .

إدجار ألان پو[١] :

اشتهر پو بشراهته فى تناول الكتب .
ألقى مجموعة من المحاضرات فى « الشعر فى أمريكا » .
تنتشر فى مقالاته آراء تدل على سعة اطلاعه فى الشعر .

رودان August Rodin [٢] :

ملحوظة رقم ١ : لا بأس من أن نستعين ببضعة آراء واردة لدى هذا المثّال ، فإن اتفاقه مع الشعراء ليبدو ذا فائدة محققة .
ملحوظة ٢ : وضع رودان مجموعة من النصائح والإرشادات للفنانين الشبان ، وهى أحاديث يبدو عليها أنها مستخلصة من خبرة الفنان . فهى تكشف إلى حد ما عن خطواته التى خطاها فعلا .
قال : تفان فى حب أساتذتك الذين سبقوك .
وقال أيضاً : الفن عاطفة . ولكن بغير علم بالأحجام والنسب والألوان وبغير المهارة اليدوية ، تصبح تلك العاطفة معطلة مهما تكن عنيفة . . . إن بالجيل الناشىء من الفنانين جماعة من الشعراء يرفضون ويالالأسف أن يتقنوا الكلام ، لذلك نراهم يقتصرون على الفأفأة . . .

ويقول أحمد رامى :

« لقد قرأت كثيراً ، كثيراً جدّاً ، قرأت حتّى كدت أجن ، كنت أقرأ حتّى أصاب بدوار ، ولقد تعلقت تعلقاً شديداً ببايرون ولامرتين وشوقى » .
ويقول أيضاً :
« ولقد جننت شغفاً برباعيات الخيام ، كنت أريد أن أقرأها بالفارسية

---

(١) "The Complete Poetical Works of E.A. Poe", by R.B. Johnson; p. XXV.
(٢) "L'Art; Entretiens Réunis Par Paul Gsell"; Paris, ed. par B. Grasset, 1919 p. 3, 7.

ولم أكن أعرف هذه اللغة ، فدفعنى ذلك إلى الذهاب إلى باريس ، والبقاء هناك سنتين أدرسها فيهما لا لشىء إلا لأنى أريد أن أفوز من ذلك بترجمة الرباعيات إلى العربية[١] ».

عبد الرحمن الشرقاوى[٢] :

ورد فى الثبت الذى وضعه للشعراء والناثرين الذين قرأ لهم أسماء ما يقرب من ستين أديباً ، منهم الشرقيون ومنهم الغربيون ، ومنهم الشعراء ومنهم الناثرون ، ولكن معظمهم من الشعراء .

وقد ذكر فى الثبت نفسه أنه تعلق تعلقاً شديداً بشوقى وشيلر وبوشكين ودى موسيه وشنييه وإدجار ألان پو وفرنسوا ڤيون ، وطه حسين والمازنى والعقاد وموباسان وبول بورجيه وتيودوردى بانفيل وتوماس هاردى . وكذلك ذكر للباحث أنه قرأ معظم الشعر العربى خلال العصور الإسلامية كلها ، وكان رائده فى هذه القراءة الراوية أحمد الزين .

ويقول توفيق الحكيم فى إحدى رسائله :

« لم يكن الحب فى باريس بالقوة التى تخرجنى عن التوازن . إنما الذى أخرجنى عن طورى هو حب الأدب ، وحلت المطامع الأدبية محل المطامع العاطفية . . .[٣] » .

ويقول فى رسالة أخرى :

« إنى أطالع فى اليوم ما لا يقل عادة عن مائة صفحة فى مختلف ألوان المعرفة . . . مائة صفحة فى اليوم أى ثلاثة آلاف صفحة فى الشهر[٤] » .

ويقول فى رسالة ثالثة :

. . . « إنها تتم قراءة القصة التمثيلية فى ساعة واحدة . وأنا الذى أقرأها فى يومين أو ثلاثة . ولكن هنالك فرقاً هائلا بين قراءتى وقراءتها ، إنها تقرأ

---

(١) الجلسة الثالثة من جلسات الاستبار ، فى ٢٨ ديسمبر ١٩٤٧ .

(٢) لم ينشر هذا الشاعر ديوانا ، ولكنه نشر بعض القصائد والقصص فى بعض المجلات ، وقد تفضل على الباحث بكثير من الملاحظات الاستبطانية القيمة .

(٣) « زهرة العمر » — توفيق الحكيم — ص ٢٠٤ .

(٤) المرجع السابق — ص ٧٧ .

للحكاية فى ذاتها ، أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب بل يعنينى فنه وسر صناعته وطريقة أسلوبه فى البناء وخلق الأشخاص ونسج الجو وإحداث التأثير . إنى أعيد أحياناً قراءة الفصل الواحد ، بل الصفحة الواحدة مرات . . . لكم أعدت قراءة موليير لا لشىء غير دراسة طريقته فى تقديم الأشخاص ورسم أخلاقهم . . .[1] »

ويقول فى رسالة رابعة :

. . . « ولكن الأسلوب . . . الأسلوب . لطالما شغلتك معى بالحديث عن الأسلوب الفنى الذى أبحث عنه . أين أجده أخيراً ؟ . . . ومع ذلك فى وهمى أنه قد يكون على مقربة منى دون أن أشعر . لم لا يكون هو ذلك الحوار الذى أنفقت فى ممارسته وقتاً طويلا ؟ إنه « القالب » الذى بدأت معالجته . . . قبل نزوحى إلى أوربا ، ومن أجله انصرفت حتى عن الكتابة السياسية « المحترمة » فى نظر أهل بلادى . . .[2] »

تعليق :

(١) تدل هذه النصوص التى أوردناها على اهتمام الأديب باستيعاب أكبر قدر من الأعمال الأدبية ، وخاصة ما يراه أهم هذه الأعمال ، تبعاً لموقفه الخاص . فكيتس يتجه معظم اهتمامه إلى الاطلاع على الشعر ، وشعر شكسبير بوجه خاص . أضف إلى ذلك أن قراءته موجهة توجيهاً خاصاً ، فهو يقرأ إحدى التمثيليات مرتين أو ثلاثاً ، ويضع الخطوط تحت بعض العبارات ، ويضع الملاحظات الهامشية فى بعض المواضع . أما بايرون فهو عند ما يتحدث إلى صديقه ، يذكر أول ما يذكر عن مسراته أن عنده كتباً ، وأنه يقرأ أعمال ڤولتير ، ويهتم بمشاهدة الآثار الفنية قبل سواها ، ويبدو اهتمامه الشديد بالكتب عند ما يتغيب عنه بعضها ، فيرسل لصاحبه قائلا : « لا تحسب للنفقات حساباً . . . يجب أن أحصل على الكتب . . . » فالحصول على الكتب يعلو لديه على كل اعتبار ، والحاجة للكتب تفوق كل حاجة .

وإدجار ألان پو شره فى تناول الكتب .

---

(١) المرجع السابق — ص ١٥٦ .

(٢) السابق المرجع — ص ٢٣٧ .

ورودان ، المثال ، ينصح بأن نهتم بمعرفة آثار الفنانين الذين سبقونا ، لا سيما فى الفن الذى يشغلنا أمره . ويلح على اكتساب المهارة اليدوية والعلم بالأحجام والنسب والألوان ، ويسخر ممن لا يهتمون بآثار السلف .

ورامى ، يكثر من القراءة ، ومن قراءة بايرون ولامرتين وشوقى بوجه خاص .

وكذلك عبد الرحمن الشرقاوى ، يكثر من تذوق الشعر والأدب عامة ، ويقف عند بعض الشعراء والأدباء بوجه خاص .

وتوفيق الحكيم ؛ من النصوص التى أوردناها لهذا الأديب ، يتضح أن قراءته موجهة توجيهاً خاصاً ، فهو يقرأ المسرحية مرتين أو ثلاثاً ليتتبع أساوب الفنان ، وهو قليل الاهتمام بموضوعه على عكس القراءة الشائعة . وهو مهتم جداً بالأسلوب يحاول أن يقوم فيه بالكثير من المران ، وقد روى لنا فى رسائل أخرى أنه كثيراً ما كتب ومزق ، فلم تكن تلك الكتابات التى مزقها إلا للمران .

(ب) نجد عند بعض الكتاب القدامى ما يدل على معرفتهم لأهمية اطلاع الأديب على أعمال من سبقوه فى الأدب ، باعتباره شرطاً للإبداع ، بل إن بعض النصوص لتشير بتوجيه معين لهذا الاطلاع .

وفى ذلك يقول القاضى أبو الحسن الجرجانى صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبى وخصومه » :

« إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان . ولست أفضل فى هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلى والمخضرم والأعرابى والمولد إلا أننى أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمس ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر . فإذا استكشفت عن هذه الحالة وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكى لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية ، ولا طريق للرواية إلا السمع ، وملاك الرواية الحفظ ، وقد كانت العرب تروى وتحفظ ويعرف بعضها برواية شعر بعض »[1]

---

(١) هذا النص من القاضى أبى الحسن الجرجانى منقول عن كتاب « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » تأليف الأستاذ محمد خلف الله ، طبع القاهرة سنة ١٩٤٧ ص ٢٩ .

ويقول الخوارزمى : « من روى حوليات زهير واعتذارات النابغة وحماسيات عنترة وأهاجى الحطيئة وهاشميات الكميت ونقائض جرير وخمريات أبى نواس وتشبيهات ابن المعتز وزهريات أبى العتاهية ومراثى أبى تمام وملائح البحترى وروضيات الصنوبرى ولطائف كشاجم . . . ولم يخرج إلى الشعراء فلا أشب الله قرنه[١] » .

ويقول ابن الأثير : « يستحب للشاعر أن يكون حسن الأخلاق ، حلو الشمائل . . . وأن يكثر من حفظ شعر العرب . . . . وفى ذلك تقوية لطبعه ، وبه يعرف المقاصد ، ويسهل عليه اللفظ ويتسع المذهب ، فربما طلب معنى فلا يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته ، ولا يستغنى عن شعر المولدين المجيدين ، لما فيه من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ووجوه البدائع . »

ويقول ابن خلدون : « اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً ، أولها الحفظ من جنسه ، أى جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ويتميز المحفوظ من الحر النقى الكثير الأساليب ، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفى فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين ، مثل ابن أبى ربيعة وكثير وذى الرمة وجرير وأبى نواس وحبيب والبحترى والرضى وأبى فراس ، وأكثره شعر كتاب الأغانى ، لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله ، والمختار من شعر الجاهلية . ومن كان خالياً من المحفوظ فنظمه قاصر ردىء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ، فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر وإنما هو نظم ساقط ، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ . . . وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهرة ، إذ هى صادّة عن استعمالها بتعينها ، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسيج عليه بأمثالها . . .[٢] »

ويقول البستانى : « ولعمل الشعر وإحكام صناعته شروط ، أولها الحفظ من جنسه ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ، وقد يكفى

---

(١) « دائرة معارف بطرس البستانى » — مادة « شعر ».

(٢) « مقدمة ابن خلدون »— القاهرة — طبع عبد الرحمن محمد — ص ٥٢٦ .

لذلك شعر أحد الفحول المسلمين ، مثل ذى الرمة وجرير وأبى نواس والبحترى وأبى تمام ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم . . . [١] »

(حـ) تحتم علينا هذه النصوص مناقشة مشكلتين :

الأولى : اكتساب الأديب الإطار عن طريق الإطلاع على الأعمال الأدبية خاصة .

الثانية : يشترط هذا الاكتساب أن تكون عملية الاطلاع (التلقى) بوجه عام منظمة تنظيما خاصاً .

فأما عن المشكلة الأولى :

فقد بينا من قبل كيف أن الإطار من أهم عوامل تنظيم الفعل ، وفعل الإبداع ، رغم ما قد يلوح للبعض ، خاضع لهذا الشرط أيضاً . وقلنا إن هذا الإطار مكتسب من حيث مضمونه ، وقد قامت النصوص كلها على تحقيق هذا الرأى ، بحيث نستطيع أن نعتبره فرضاً عاملا ، فنجزم بأن الإطار الشعرى إذا لم يتوفر لدى الشاعر فإنه لن ينتج . وفى ذلك يقول الدكتور مراد : « إن لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة ، أجهد عقله فى اكتسابها لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طياً بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد جمالا كلما اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهماً وأنفذ بصراً[٢] » .

هذه الحقيقة لم تلق اهتمام الباحثين ، بقدر ما لقيت لحظة الإلهام . فانصرفت الجهود إلى محاولة إنارة السبيل إلى الإلهام ، قاصدة إلى هذه اللحظة مباشرة دون أن تهتم بمجالها ، وهى فى الغالب لم تقرر أنها مشروطة بأية حال . وكذلك اجتهد كثير من الشعراء أن يخفوا هذه الناحية من تاريخهم ، أعنى كل ما بذلوه لاكتساب الإطار ، حرصاً منهم على بقاء لحظة الإلهام ذات بريق خلاب ، أو هم لم يحسبوا أن لهذه الناحية أهمية تذكر فأغفلوا ذكرها . على أن هذه اللحظة وما يحيط بها من تحول مفاجىء للمجال الإدراكى بشكل ملحوظ ، على نحو ما سنبين فى الفصل القادم ، كفيل بأن يصرف

(١) « دائرة معارف بطرس البستانى » — مادة « شعر » .
(٢) « مبادىء علم النفس العام » — تأليف الدكتور يوسف مراد . ص ٢٤٣ .

انتباه الشاعر عن كل اللحظات الأخرى التى قضاها من قبل فى التحصيل والتعرف على الطريق . ومع ذلك فإن هذه اللحظة لا تبزغ إلا لدى شخص يحمل الإطار ، لتكتسب دلالتها بالنسبة إليه . وكثيراً ما تمر بنا ، نحن الذين لسنا من الشعراء ، لحظات تحمل موضوعات وآراء كان من الممكن أن تستحيل إلى قصيدة رائعة ، لكن هذه اللحظة لا تلبث أن تتلاشى ، لأنها لا تكون ذات دلالة بالنسبة إلينا ، إذ أن الإطار الأدبى غير متوفر لدينا .

وفى ذلك يقول الدكتور مراد : « ليس الإلهام شيئاً خارجياً يتلقاه المبتدع كما يتلقى الهبة ، فإن ما ألهم به الشاعر كولريدج هو خلاف ما ألهم به نيوتن عند ما رأى التفاحة تسقط على الأرض . فالإلهام يصدر عن الشخص ، ولا بد له من تهيئة التربة التى سينبت فيها ، فإن أرباب الفن الذين يحدثوننا عن إلهاماتهم الخاطفة ينسون عادة أن يذكروا لنا أبحاثهم السابقة ومحاولاتهم العديدة وكل ما قاموا به من القراءات والمشاهدات والتأملات التى تدور حول المشكلة التى تشغل ذهنهم . وربما يتناسون الإشارة إلى هذه المحاولات الشاقة لكى يرفعوا من قدرهم ، وحرصاً منهم على ألا يطلعوا العامة على الوسائل المتواضعة التى يلجأون إليها فى إخراج المعانى والأفكار فى زيها النهائى »(١) .

على أن صلة الإطار بالإبداع صلة قوية إلى حد بعيد ، بمعنى أن الشاعر يلزمه إطار شعرى والقصاص يلزمه إطار اكتسب بكثرة الاطلاع فى ميدان القصة وكذلك الحال بالنسبة للمصور يلزمه إطار حصل عليه بكثرة تذوق اللوحات وبالمثل حال الموسيقى والمثال وسائر الفنانين جميعاً . وقد كان شوپان Chopin يقول : « أحس أنى أنفعل لكل ما يقع فى عالمنا هذا : الناس والسياسة والأدب ، فإن ذلك يجد منفذاً إلى الخارج فى صورة موسيقية . كل ما أراه فى هذه الحقبة بارزاً ، يجب أن أعبر عنه تعبيراً موسيقياً »(٢) ومما لا شك فيه أن الشخص يحمل عدة أطر فى وقت معاً ، تبعاً لشتى نواحى التحصيل التى تتعدد بتعدد مظاهر النشاط لدى الفرد ، و لما كنا نقول إن الإطار عامل تنظيم لفعل الشخص فمن الميسور أن نستنتج أن هذه الأطر

(١) المرجع السابق . ص ٢٤٤.

(٢) "La Logique des Sentiments", Th. Ribot, 5me. ed. Paris 1920.

قد تتضارب أحياناً إذا كانت تتعلق بمستويات من النشاط متقاربة . أضرب مثلا لذلك حالة الشخص الذى تعلم عدة لغات ، فإن تعبيره يضطرب فى بعض الأحيان ، وقد يكون الاضطراب واضحاً يظهر فى كونه يعبر عن كلمة بلغة أخرى غير اللغة التى كان يتحدث بها منذ لحظة ، وقد يكون أشد خفاء فيظهر فى كونه ينطق اللفظ من إحدى اللغات بلهجة نطق الألفاظ فى لغة أخرى ، ومما لا شك فيه أنه إذا ازدادت عنايته بإحدى اللغات دون سواها قلت مظاهر الاضطراب . ومن ذلك نستنتج أن الإطار الذى من شأنه أن يسيطر على توجيه الفعل يلزمه درجة معينة من « القوة » يفوق بها سائر الأطر ، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نستنتج أن الشاعر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، شخص يحمل إطاراً شعرياً أقوى من كل أطر التعبير الأخرى . وهذا ناتج إلى حد ما عن كونه اهتم بتذوق الأعمال الشعرية أكثر من غيرها ، ولو أن الأمر كان على عكس ذلك وكان معظم اهتمامه منصرفاً إلى الاطلاع على الأعمال النثرية ولا يلتفت إلى الشعر إلا لماما ، لما قدر له أن يبدع الشعر يوماً من الأيام . ولعلنا نستطيع أن نستعين بهذه الحقيقة فى توجيه النشء أحياناً . على أن هذه القوة التى نشير إليها لا تحصل للإطار عن طريق كثرة التذوق فحسب ، بل عن طريق كون هذا التذوق عملية منظمة تنظيما خاصاً ، وهذا ما سنبينه بعد قليل .

وكل ما نريد أن نقرره الآن أن عملية الإبداع يوجهها الإطار . وقد يقال إن فى هذا القول قضاء على جوهر الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال ، ولكن هذا الاعتراض يحمل بعض الخطأ ، فإن الإطار من حيث هو كل منظم يخضع لظروف الشخصية المختلفة ، بحيث لا يمكن أن يكون الإطار الذى أحمله أنا مطابقاً تماما للإطار الذى تحمله أنت مهما حاولنا أن نقرب بين اطلاعاتنا الحاضرة ، فإن حاضر الشخصية ليس منفصلا عن ماضيها إنما هو جزء ذو دلالة معينة فى كل ، أضف إلى ذلك أن للشخصية عدة جوانب أو عدة نواح للنشاط وإذا استطعنا أن نتشابه فى بعضها فلا يمكن أن نتشابه فى كلها ، فالشخصية على الدوام لها مميزاتها الخاصة حتى فى أشد المجتمعات إثقالا على هذه المميزات . فلاخوف إذاً على الإبداع من حيث إنه الخلق على غير مثال .

والواقع أن فرض الإطار يستطيع أن يحل لنا عدة مشكلات هامة ، كهذا التشابه الذى نلقاه بين أعمال الفنان الواحد ، وهذا التشابه الذى نلقاه بين أعمال عدد من الفنانين فنقول إنهم أصحاب نزعة مشتركة أو إنهم أعضاء مدرسة واحدة . أضف إلى ذلك أن القول بأن العمل الفنى إبداع على غير مثال خطأ من بعض الوجوه ، أو هو على أقل تقدير قول غير دقيق إلى حد بعيد . فنحن إذا نظرنا إلى الشعراء العباقرة ، نجدهم لم يخرجوا على أوزان الشعر المعروفة فى لغاتهم ، وفى ذلك يقول پو ، « إلى أى مدى تجاهل الشعراء الابتكار فى النظم ؟ كثيراً ما حدث ذلك ، بل يندر أن يحدث العكس . . . ونستطيع أن نقول إنه انقضت مئات الأعوام دون أن يفكر إنسان فى ابتكار شىء فيما يتعلق بالنظم » . أضف إلى ذلك أن هناك تقارباً أعمق من هذا ، تقارباً بين الأعمال الفنية ككل ، تقارباً بين الأعمال الفنية لدى عدد من الفنانين المختلفين ذوى النزعة المشتركة ، وتقارباً أشد بين أعمال الفنان الواحد وقد أوضح لالاند A. Lalande مسألة التشابه بين أعمال الفنان الواحد ، بمثال دقيق ، إذ قال : قف عشرة مصورين حاذقين أمام منظر بعينه من مناظر الطبيعة ، يكن لك منهم عشر صور قيمة ، ولكنك لا تجد من بينها صورة تشابه الأخرى . اصرف الآن تسعة منهم ثم خذ العاشر واطلب إليه أن يصور لك عشرة مناظر مختلفة على التتابع تجد صور هذه المناظر المتباينة تتشابه فيما بينها كما تتشابه الأشياء المختلفة إذا حكيت بلغة واحدة ، أو كما يتشابه مشق الحروف فى خط من يكتب بالعربية أو اللاتينية أو الإغريقية أو الروسية »[1] . وفى هذا يقول تين H. Taine ، ليس العمل الفنى فى عزلة عن بقية الأعمال الفنية للفنان ، ولذلك قلنا إن له أسلوبه الخاص ، أسلوبه الذى يشيع فى أعماله كلها ، والذى يميز شخصيته فى تاريخ الفن . والتحقق من صحة هذا الرأى ميسور ، فقد لاحظ الباحث أكثر من مرة عند مشاهدته لمعارض التصوير التى يشترك فيها عدد من المصورين ، أنه لا يلبث أن يجد نفسه أمام مجموعات من اللوحات كل مجموعة منها تبدو مكونة « لكل » له حظ من الاستقلال عن المجموعات الأخرى وذلك لما له من مميزات قد لا يمكن الإرشاد إليها بوضوح ولكن لا يمكن إنكارها ،

(١) « محاضرات فى الفلسفة » — أندريه لالاند — المطبعة الأميرية بالقاهرة ١٩٢٩ . ص ٥

ومع أن المجموعة تضم بداخلها عدة اختلافات بين الصور ، فإنها تبدو متماسكة كأنها متقاربة على أرضية واحدة تجمع بينها ، ذلك أن ما بينها من تشابه يكون من القوة بحيث يفردها عن لوحات المصورين الآخرين ، وكأنها جوانب من عالم واحد محوره الفنان الذى صورها . هنا نستطيع أن نلمس أثر الإطار بكل وضوح ، ونلمس إلى أى مدى يكون فعل الإبداع فعلا منظماً . وربما استطعنا أن نفسر أسلوب الفنان على هذا الأساس .

كذلك وحدة الأسلوب بين مجموعة من الفنانين يمكن أن نفسرها على الأساس نفسه ، فقد تلاحظ عند ما تكون فى أحد المعارض أن بعض المجموعات من اللوحات أشد تقارباً إلى البعض منها إلى الأخرى ، فالمجموعة الخاصة بهذا المصور ، تبدو أنها أقرب إلى مجموعة ذاك المصور منها إلى مجموعة مصور ثالث ، وعلى هذا الأساس يقال إن الأولين يمثلان مدرسة أو اتجاهاً واحداً مغايراً لاتجاه الأخير . والمدرسة الواحدة تقوم على تشابه الأطر لدى أعضائها إلى حد لا يتوفر بينها وبين الأطر لدى أبناء مدرسة أخرى . وعلى هذا نستطيع أن نفهم قول الدكتور طه حسين فى معرض حديثه عن الشعر الجاهلى : « والنتيجة لهذا هى أننا لا ينبغى أن نبحث عن الشعر الجاهلى من حيث شخصية الشعراء الذين يضاف إليهم بل من حيث المدارس التى أنشأت هؤلاء . . . فقد كانت للشعر الجاهلى فى مضر مدارس . فأما أنا فقد ظفرت بواحدة منها واستطعت فيما يظهر أن اكتشف بعض خصائصها الفنية » وهو يعنى هنا المدرسة التى تضم أوس بن حجر وزهير ابن أبى سلمى والحطيئة ثم جميل وكثير ، ثم يستطرد قائلا : « وأما أنت فعليك أن تمضى فى هذا البحث على هذا الأسلوب فتلتمس المدرسة الشعرية فى المدينة ، هذه التى كانت تتألف من قيس بن الأسلت وقيس بن الحطيم وحسان بن ثابت وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة وعبد الرحمن بن حسان وسعيد بن عبد الرحمن بن حسان وشعراء الأنصار فى المدينة بعد الإسلام ، وتلتمس المدرسة الشعرية فى مكة ، هذه المدرسة التى كانت تتألف من شعراء لم يكن لهم من شأن فى الجاهلية ولكنهم ظهروا عند ما اشتد جهاد قريش للنبى وقويت شخصيتهم حتى كونوا فى مكة سنة شعرية خاصة ، مثلها بعد الإسلام شعراء كعمر بن أبى ربيعة والعرجى . وتستطيع أن تلتمس مدارس

أخرى فى البادية كمدرسة الشماخ بن ضرار التى كانت فيها يظهر تنافس مدرسة زهير[1] » .

على أن هناك مشكلة أخرى على جانب من الأهمية ، هى مشكلة الصلة بين الفنان والمتذوق ، وهذه أيضاً يستطيع فرض الإطار أن يحلها . كيف أستطيع أنا أن أتذوق عملا فنياً لفنان لم أره وليس من أبناء مجتمعى ؟ الجواب على ذلك نستطيع أن نستمده من ملاحظة بسيطة ، فإنك إذا تحدثت إلىّ فقد لزمك أن تتحدث بلغة أفهمها وإلا فنحن لن نلتقى . ومعنى ذلك أن شرط التقائنا هو تحركنا داخل إطار واحد ، أو بعبارة أخرى أن يكون فعل التعبير عندك منظماً بإطار مشترك بيننا إلى حد ما . ومن المحقق أن تفاهم الأصدقاء أعمق والتقاءهم يكون أيسر من تفاهم الغرباء الذين لا يلتقون إلا فى استخدام ألفاظ واحدة .

كذلك موقفى من الفنان ، فتذوقى لأعماله لا يكون تاماً إلا بأن أدرك ما يعنى هو بالضبط . لقد أبدع هو هذا العمل وله دلالة معينة عنده ، فكلما اقتربت دلالته عندى من هذه الدلالة كان تذوقى له أتم وأعمق . وقد أوضح ذلك كوفكا فقال بوجوب التفرقة بين العمل الفنى كشىء جغرافى موجود فحسب دون أن تكون له دلالة ما وبينه كشىء سلوكى ذى دلالة خاصة . ونحن ندرك العمل الفنى كما ندرك أى شىء فى مجالنا السلوكى ندركه باعتباره شيئاً سلوكياً ، ومن هنا توجد بيننا الاختلافات لأن لكل منا عالمه السلوكى الخاص . فلنفرض وجود شخصين ا ، ب ، وهما يشهدان الصورة ص ، فسيشهد الأول الشىء السلوكى ص ا وسيشهد الثانى الشىء السلوكى ص ب كل على حسب دلالة ص فى مجاله السلوكى . وإذا فرضنا أن ا أعجب بالصورة فى حين نفر منها ب ، فمعنى ذلك أن ا أعجب بها من حيث هى ص ا و ب نفر منها من حيث هى ص ب ، فهما مختلفان بصدد شيئين مختلفين ، ومعنى ذلك أيضاً أنه لا تزال أمامنا فرصة للرجاء بأن نجد ب معجباً بالصورة ص من حيث هى ص ا ونجد ا نافراً منها من حيث هى ص ب . ومن المحال طبعاً أن نوجد ص ا مطلقة بحيث يلتقى

(١) « فى الأدب الجاهلى » للدكتور طه حسين ــ القاهرة ــ نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٢٧ ص ٢٩٤ .

الجميع عندها فلا توجد ص ب ، ص حـ ، ص د . . . إلخ . بل توجد عند الجميع ص ا ، ولكن إذا كان ا هو الفنان الذى أبدع الصورة ، فمن المحقق أننا نستطيع أن نعتبر ص ا هى المرجع الأخير ويكون فعل التذوق أتم وأضبط كلما كانت دلالة الصورة عند متلقيها قريبة من ص ا [١] . وهذا ما تحاول أن تحدثه التربية الفنية ، وهذا ما نلمسه بأنفسنا كلما ازدادت ألفتنا بالأعمال الفنية التى أبدعها هذا المصور أو ذاك الشاعر. فتذوقنا لصورة من صور جوج V. Gogh يزيد من قدرتنا على تذوق صوره الأخرى ، وتذوقنا لقصيدة من قصائد إليوت يزيد من قدرتنا على الاقتراب من قصائده الأخرى ، ومن المحقق أننا إذا استطعنا أن نقف على مصادر الثقافة الفنية للفنان ونطلع عليها فسنقترب أكثر وأكثر نحو تذوق أعماله. وليس صحيحاً ما يقوله تين من أن الفن على عكس العلم ، لا يحتاج إلى تراث ثقافى ، لأنه يخاطب الحواس والقلب أو بعبارة أخرى يخاطب فطرة الإنسان !

وقد أوضح كولنجوود R.G. Collingwood هذا الرأى الذى نقرره من لزوم الإطار كأساس لالتقاء الفنان والمتذوق فى العمل الفنى (ولو أنه لم يعالج هذا الأساس الدينامى) ؛ قال إن الفنان يضع فى الصورة ألواناً لا نلبث أن نجدها حالما نبصر الصورة . فهل هذا هو كل ما فعله ؟ أعنى تلوين الصورة ؟ كلا طبعاً ؛ فهو عند ما كان يلونها كان يعيش تجربة نفسية تختلف تمام الاختلاف عن مجرد رؤية الألوان التى يضعها على اللوحة ، كان يعيش تجربة خيالية تكشف عن نشاط كلى وتشبه فى كثير أو قليل ما نشيده لأنفسنا عند ما نتأمل لوحاته . فإذا عرف كيف يصور ، وإذا عرفنا كيف ننظر إلى الصورة ، فإن التشابه بين التجربة الخيالية . لديه وتجربتنا الخيالية التى تحصل لنا من تأمل عمله يوشك أن يكون تامًّا . ومن هنا نستطيع أن نقول إن التجربة التى تحصل لنا من مشاهدة هذا العمل لا تكون هبة نلقاها بقدر ما هى فعل نبذل الجهد فى إنجازه [٢] . ومن هنا صح القول بأن المتذوق يلزمه أن يبذل من الجهد ما

---

(١) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka, p. 347.

(٢) "The Principles of Art", by R.G. Collingwood, Oxford; Clarendon press, 1938; p. 149.

يكافىء جهد الفنان .

المشكلة الثانية :

وهى الخاصة بأن الإطار اللازم للفنان المبدع لا يكتسب إلا بعملية تذوق منظّمة تنظيما خاصًّا . يقول ريدلى إن كيتس لم يكن يقرأ شكسبير كما يقرأه أى قارىء عادى ، بل كان يبدو عليه أن قراءته موجهة توجيهاً خاصًّا ، ومن ثم فقد كان لهذه العملية دلالة خاصة فى نشاطه ككل . ونستطيع أن نلحظ بعض مظاهر هذا التوجيه فى الخطوط التى تركها تحت بعض التعبيرات ، والملحوظات الهامشية ، ثم ظهور بعض العبارات الشكسبيرية أو التشبيهات ذاتى الطابع الشكسبيرى فى خطاباته وقصائده .

كذلك تبدو هذه الحقيقة فى قول توفيق الحكيم : « أما أنا فلا تعنينى حكاية الكاتب بل يعنينى فنه وسر صناعته وطريقة أسلوبه فى البناء وخلق الأشخاص ونسج الجو وإحداث التأثير » . وفى حديثه عن الأسلوب وكيف أنه جعل يبحث عنه وظل متردداً وقتاً طويلا ، ثم بدا له أنه الحوار ، ومن ثم فقد ازدادت عنايته بتتبع خطوات الحوار عند من يقرأ له .

ها هنا يتبين لنا أن الإطار عند الفنان منظم تنظيما خاصًّا ، وبالتالى تكون له دلالة خاصة .

وقد أبدى لڤين هذه الملحوظة الهامة ؛ قال إن محصول التجربة لا يتراكم على أساس شدة الذكريات ومدتها بل على أساس علاقته بالعملية كلها[١] ، ومن ثم فإن قراءتى لإحدى قصص چويس أو ڤرچينيا وولف لا بد أن تترك لدى أثراً مغايراً لما تتركه لدى أصدقائى الأدباء الذين يقرأونها باتجاه خاص . والظاهر أن هذا الاتجاه يكون له أثره الفعال فى جعل هذا الإطار منتجاً ، فى حين أن الأطُر التى يحصل عليها غير الفنانين من تذوقهم تكون غير منتجة .

أضف إلى ذلك أن المران الذى يمارسه الفنان من حين لآخر ، للتعبير فى حدود الإطار لا بد أن يساهم فى تنظيم هذا الإطار أيضاً ، وبالتالى فى زيادة قدرته ، لأنه كلما كان الكل أكثر انتظاماً كان أقوى أثراً ، ويكفى لتحقيق هذا الرأى أن نشهد الفرق بين تذكرنا لمحاضرة « فهمناها » أى تلقيناها تلقياً

---

(١) "Dynamic Theory of Personality", by K. Lewin; p. 55.

منظماً ، ومحاضرة سمعناها دون أن نتقن فهمها . وازدياد انتظام الإطار ورسوخه معناه تغلب تأثيره فى السلوك التعبيرى على الأطر الأخرى . وقد حدثنا بعض الفنانين عن كثير من الأعمال ألفوها ثم مزقوها ، وأحاديث توفيق الحكيم فى هذه المسألة منتشرة فى رسائله فى « زهرة العمر » ، فهو يقول فى أحد المواضع : « . . . وبعد ذلك كله انكببت أكتب وأكتب مخطوطات . . . كان مصيرها كلها التمزيق ، إن ما جعلتك تقرؤه منها . . . . لا يوازى جزءاً من عشرة أجزاء مما أخفيته عنك وانتهيت إلى تمزيقه قبل أن تطلع عليه عين . . . . إنها سهول من الصحارى والرمال تصور لنا سراباً بعيداً . . . . وغير ذلك كم من الفصول التمثيلية كتبت ومزقت . . . ولكنى لم أقنط مع ذلك ، لقد استمرت الحمى بعدئذ سنتين كاملتين قاسيت فيهما كثيراً . لقد كان القلق مستحوذا على إلى درجة مروعة ، لأنى كنت أظن فى الأدب مستقبلى . . . . »[١] ، ويردد مثل هذا الحديث فى مواضع أخرى . وكثيراً ما كان كيتس يكتب ويشطب ، ويقال إن شكسبير قضى فترة فى المران على استخدام الشعر المرسل مهتدياً بهدى مارلو Ch. Marlow . والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضرباً من التمرين يعده للإنتاج الناضج ، إذا قارنا بين درجة استقرار الأسلوب فى كلا الإنتاجين . ولذلك نجد ساشفرل سيتول S. Sitwell يفخر بأنه هو الذى صنع عبقريته بيديه ، بفضل حصر الذهن وطول التدرب[٢] . على أن مسألة المران وأثرها فى رسوخ الإطار وتقويته يمكن أن نلمسها فى مستويات أخرى للنشاط كالمستوى الحركى مثلا . فإن المقارنة بين حركات المبتدىء وحركات المدرب فى الرقص مثلا أو حتى فى المشى تكشف عن درجة من الاتزان لدى الأخير لا تتوفر عند الأول .

ولكن هل يكفى هذا الحديث عن التنظيم الخاص للإطار لدى الشاعر لكى نفهم مهمته على حقيقتها ؟ الواقع أن فهم مهمة الإطار عند الشاعر لا يتأتى إلا بإدراك دلالته فى الكل النفسى لهذا الشاعر . وإلا فالحدود لا تزال مختلطة بين الإطار لدى المتذوق والإطار لدى المبدع ، وقد كان الأصمعى وحماد

---

(١) « زهرة العمر » توفيق الحكيم — ص ١٩٤—١٩٧.

(٢) مجلة « الأدب والفن » — الجزء الثالث ، السنة الثالثة ١٩٤٥.

عجرد من خير من رووا شعر العرب ومع ذلك فلم يعرف عنهما إبداع يستحق الذكر . ها هنا نتقدم خطوة أخرى فى سبيل إكمال الفرض الذى وضعناه .

فنقول إن مهمة الإطار كعامل نوعى فى عبقرية الشاعر لا تتضح إلا بأن نضع هذا الإطار فى بناء شخصية تعانى توتراً دائماً من ضغط الحاجة إلى النحن . فإن مثل هذه الشخصية التى تبدو مدفوعة إلى استعادة النحن لا بد منها كأرضية يقوم فوقها الإطار المبدع ، بحيث يعين هذا الإطار الطريق إلى هذه الاستعادة .

تلخيص

اقتصر الفصل الأول من هذا الباب على الكشف عن سيكولوجية العبقرية بوجه عام ، فكان علينا بعد ذلك ، أن نتجه إلى محاولة الكشف عن السبب النوعى لعبقرية الشاعر ، وهو ما يمكن الوقوف عليه إلى حد كبير بالرجوع إلى تاريخ الشخصية . ولما كان تاريخ الشخصية ليس مجرد أكوام مكدسة من آثار التجارب كما تلقيناها ، بل هو كل منظم يساهم فى تنظيم الخطوات التالية فيربط بين حاضر الشخصية وماضيها ومستقبلها ، فقد جعلنا ننظر فيه هكذا ، من حيث هو أساس منظم يكون بمثابة إطار متكامل . وقد تتبعنا آثاره فى الإدراك بوجه عام وفى التذوق بوجه خاص ، فوجدنا الإدراك فعلا منظماً وليس مجرد تلق لما يصادفنا ، وكذلك التذوق رغم ما يشاع من أنه مسألة فطرية خالصة . وعلى هذا الأساس استنتجنا أن الإطار الاستطيقى هو الأساس الدينامى للذوق ؛ ذلك أن تاريخ الشخصية وهو كل دينامى ، ليس مجرد وحدة ساذجة بسيطة ، بل هو وحدة مركبة تضم بداخلها عدة نظم أو عدة أطر على حسب نواحى النشاط المختلفة التى تمارسها الشخصية ، ومن بين هذه الأطر الإطار الاستطيقى ، وبالنظر فى هذا الإطار وما إليه من أطر فرعية يتضح لنا أنها مكتسبة تمتاز بالمرونة التى تتفاوت من شخصية لأخرى تبعاً لعوامل مختلفة ، هذا إلى أن علاقتها بالأنا علاقة دينامية أصلا وليست معرفية ، ومن ثم فهى تمارس فعلها بعيداً عن

بؤرة الشعور ولا يظهر فى هذه البؤرة سوى نتائجها .

وعلى أساس اعتبار الإطار عامل تنظيم لأفعالنا ، فقد افترضنا بوضوح أنه هو الذى يحدد نوع العبقرية ، وأجرينا التحقيق التجريبى اللازم لاختبار صحة هذا الفرض ، وعدنا فى ذلك إلى وثائق عن الشعراء ، وقد فتحت هذه الوثائق الطريق أمامنا إلى تنمية الفرض ، فاضطرتنا أن نناقش مسألتين على جانب من الأهمية ؛ أولاهما أن اكتساب الشاعر الإطار يكون بتذوق الأعمال الشعرية خاصة ؛ والثانية أن عملية التذوق عنده تكون ذات دلالة خاصة (أو اتجاه خاص) لا تتوفر لها عند المتذوق العادى .

وقد بينا إلى أى مدى تصل قوة الصلة بين الإطار وفعل الإبداع ، وبينا كيف أن مشكلة الأسلوب ومشكلة النزعة المشتركة أو المدرسة الفنية الواحدة التى تجمع بين عدد من الفنانين ومشكلة التذوق التى تحقق الصلة بين الفنان والمتذوق كل هذه المشكلات يمكن أن يحلها فرض الإطار دون أن يقضى على معنى الابتكار . ثم عالجنا المسألة الثانية ووجدنا أن فى وثائق الأدباء ما يشهد بوضوح بأن عملية اكتساب الإطار لديهم تكون منظمة تنظيما خاصاً يفرق بينها وبين عملية الاطلاع على الأعمال الفنية عند ما يقوم بها شخص آخر عادى .

وانتهينا من ذلك إلى أن الإطار لدى الفنان يكون ذا تنظيم خاص وذا دلالة خاصة . على أننا لن نفهم دلالته فى وضوح إلا بأن ننظر إليه فى الكل الذى يحويه ، وهو تلك الشخصية غير المستقرة ، التى تعانى دائماً من ضغط « الحاجة إلى النحن » وتتخذ من هذا الإطار سبيلا إلى استعادة النحن .

الفصل الثالث

عملية الإبداع

« ومن يدرى لعلنا لانفهم عن الأشياء كما ينبغى حين نرى صورها ، أو نسمع أصواتها ، وإنما الشعراء وحدهم هم القادرون على هذا الفهم ، وهم القادرون على أن يترجموا عما تريد الأشياء » .

(طه حسين)

مقدمة — مشكلة الإلهام — التسامى الفرويدى — الإسقاط عند يونج — الحدس البرجسونى — الاستخبار وإجابات الشعراء — تحليل الإجابات — تحليل المسودات .

مقدمة :

سأل لامرتين Lamartine أحد أصدقائه : « ماذا تفعل برأسك هكذا بين يديك ؟ »

فأجاب الصديق ، « إننى أفكر » . قال لامرتين : « عجباً ! إننى لا أفكر أبداً ، ولكن أفكارى تفكر لى . »

ومع ذلك فقد كان پول ڤاليرى يقول : « شرط الشاعر الحق ما يفرق بينه وبين حالة الحلم . ولست أرى غير محاولات إرادية ، محاولات لترويض الفكر . . . وانتصاراً دائماً للتضحية . . . إن من يتكلم عن الضبط والأسلوب إنما يعنى ما يضاد الحلم »(١) .

فإلى أى الرأيين نذهب ؟ ما هى حال الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع ،

(١) "Nouveau Traité", vol. VI, p. 282.

أتلقائية أم إرادية ؟ كلا الرأيين له أشياع وأتباع ، سواء من الباحثين والفنانين ؛ فعلى حين نرى مدارس التحليل النفسى أقرب ما تكون إلى الأخذ بالرأى الأول ، نرى دى لاكروا وكولنجوود وريتشاردز أقرب ما يكونون إلى الأخذ بالرأى الثانى ، فما موقفنا بين هؤلاء جميعاً ؟

من الواضح أن موقفنا فى الفصل السابق لا يتيح لنا الأخذ بفكرة التلقائية ، ويكاد يحتم الأخذ بفكرة الفعل الموجه ، فقد انتهينا إلى أن « الإطار » شرط هام للإبداع الشعرى ، والإطار مكتسب إلى حد كبير ، وقد عرضنا لكثير من النصوص التى تقوم على صدق هذا الرأى ، وتبينا كيف كان كثير من الشعراء يوجهون جهودهم لاكتساب الإطار .

ومع ذلك فالمسألة لا تزال أعقد من أن يبت فيها بهذه البساطة . فهى تمس مشكلة من أعقد المشكلات السيكولوجية ، ألا وهى مشكلة السلوك الإرادى ، ذات الجذور الفلسفية المتشعبة ؛ وتمس هذه المشكلة فى أعقد جوانب السلوك بوجه عام ، أعنى الإبداع . ولئن كنا قد بينا أن هذا الفعل مشروط وهذا يتضمن نوعاً من الرد على دعوى التلقائية ، فإننا لم نتكلم عن خطوات هذا الفعل نفسه ، مع أن دعاة التلقائية متشبثون بهذه الخطوات أو ببعضها . ومن المحقق أنه لا يمكن أن تقوم دعوى يقدر لها مثل هذا الذيوع دون أن يكون لها ما يبررها أو على الأقل ما يبرر خطأها ، كأن يكون الباحث قد شهد البعض وأسرع فى التعميم على الكل ، أو وقف عند الصفات العابرة ولم يتقدم ليكشف عما وراءها ، أو أقدم على أية خطوة أخرى من تلك الخطوات التى تجلب الخطأ فى معظم الأحوال ، فعلى الباحثين من بعده أن يتتبعوا أسباب خطئه قبل أن يرفضوا رأيه ، لعل هذا التتبع أن يهديهم إلى بعض مواطن الصواب .

قلنا من قبل إن عملية الإبداع الفنى عملية معقدة غير متجانسة(١) . وهذه العبارة على غموضها يمكن أن تعنى لنا حقيقة هامة فى هذا الموضع من البحث ، فهى تعنى مثلا أنه لا القائلون بالتلقائية ولا القائلون بالإرادية قد أصابوا ، لأننا هنا بصدد نشاط غير متجانس . على أننا سنتبين بعد قليل شيئاً أعمق من ذلك ، فسنستعين بنتائج الاستخبار والاستبار اللذين

(١) الفصل الأول من الباب الأول .

أجريناهما على جماعة من الشعراء ، وبتحليل المسودات ، للكشف بقدر الإمكان عن لحظات الإبداع . وسوف نجد أن الشاعر إذ يبدع القصيدة يمر بلحظات تلق أو انطلاق يكاد يختفى فيها كل أثر لبذل الجهد، ثم يمر بلحظات أخرى ملؤها المقاومة والتنقيب . وقد تنبه دى لاكروا إلى هذا الاختلاف بين لحظات الإبداع ، فقال ، إن للإلهام وجوده لكنه لا يكفى لتفسير الإبداع ، وليست ميزة الفنان أن يقف مساوب الإرادة أمام وابل الإلهام ، بل لعل ميزته الكبرى أنه يستطيع أن يمسك بهذه الإشراقات ويتأملها . وبهذا المعنى قال هيجل : « إن العمل الفنى يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسية ، ومن ثم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابى نشط وحساسية حية عميقة ، وبدون التأمل الذى يعرف كيف يميز ويفرق ويتخير ، يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه الذى يريد أن يضمنه هذا العمل » . ويقول لامب إن الشاعر يحلم ولكن فى اليقظة .

وسيتضح لنا أن هؤلاء الباحثين كانوا أصدق وأدق شهادة من أولئك الذين تنبهوا لجانب واحد من جوانب العملية ، فاعتبروها إلهاماً أو انطلاقاً خالصاً ، كما كانوا أصدق وأدق شهادة من إدجار ألان پو الذى يحاول أن يدخل فى روعنا أن العملية موجهة من الألف إلى الياء ، توجيهاً مشعوراً به ، يحسب الشاعر فيه حساب كل صغيرة وكبيرة ويرتب لخطواته التالية ، القريبة منها والبعيدة ، فيقرر منذ البداية أنه سوف يكتب مائة بيت مثلا ، ويقرر أنه يريد أن يكتبها أبياتاً حزينة ، ويريد أن يشيع الحزن فى نفس قارئه ، ثم يفكر فى القافية التى من شأنها أن تثير الحزن أكثر من غيرها ، فيعثر عليها ، ثم يعود يفكر فى أشد الصور اقتراباً من الحزن وهكذا ؛ هذا الرأى من پو يبدو عليه التعسف الشديد ومحاولة الإقناع بفكرة معينة عارية عن شهادة التجربة ، ومع أنه يقدمه فى صورة استبطان لتجربته فى إبداع قصيدة « الغراب » ، فإننا لا نستطيع الأخذ به لأنه مخالف لكل الاستخبارات التى أجريناها على الشعراء ، ولما ورد فى وثائق بعضهم ، ومخالف كذلك لموقف پو نفسه ، فقد حسب حساب مائة بيت وإذا به يقدم لنا مائة وأربعة عشر بيتاً[١] .

---

(١) "Complete Poetical works of E.A. Poe", (art."The Philosophy of Composition")

على أن مشكلة التلقائية والإرادية ليست كل شيء فى عملية الإبداع ، فهناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط هى مشكلة « الإلهام » ، وهى وإن بدت مجرد جانب من جوانب دعوى التلقائية ، إلا أنها على كل حال جديرة بأن تبحث على حدة ، لا سيما وأن هناك دعوى تقرر أن الإلهام هو نفسه عملية الإبداع ، ولعل أقرب ما تستشهد به هذه الدعوى قصة إلهام « كوبلاخان » . وما دمنا نتكلم عن الإبداع لدى الشعراء فهناك مشكلة ثالثة هى مشكلة العلاقة بين الشاعر واللغة . ولقد تراوحت النظرة إلى هذه العلاقة بين فريق يرى اللغة مجرد وسيلة فى يد الشاعر إلى شيء وراءها ، إلى الفكرة المطلقة عند هيجل وإلى السلام المخلص عند شوپنهور وإلى الكشف عن مضمون اللاشعور والتخلص من ضغطه الذى يثير الاضطراب فى الحياة النفسية عند أصحاب التحليل النفسى ، وبوجه عام هى مجرد وسيلة عند من عنوا بالمضمون فى العمل الفنى دون الصورة ، وعلى الضد من ذلك هى غاية الفنان عند فريق آخر من الباحثين من أمثال ريتشاردز وجان پول سارتر J. P. Sartre والواقع أننا هنا بصدد مشكلة على جانب من الأهمية ، لما نلمسه فى آثار الشاعر من استخدام اللغة استخداماً خاصاً خاضعاً لتنظيم معين ، يبدو فى أجلى مظاهره فى الشعر المنظوم المقفى ، ولا يمكن إغفاله حتى فى حالة الشعر المرسل .

ومن الجلى أن هذه المشكلات جميعاً متداخلة إلى حد بعيد ، إلى حد أن البعض قد ينكرون علينا هذا الإحصاء الذى يوحى باعتبارها مسائل متميزة تفصل بينها معالم واضحة ، وهو ما لا نقرره طبعاً ، بل على الضد من ذلك نحن نراها من التشابك بحيث تبعث الحيرة فى نفوسنا ، فنتساءل من أين نمضى داخل هذا التيه العجيب ، من الإرادة أم من الإلهام أم من التعبير ، . وكيف نسلك فى دروبه وهى لا شك مفضية بعضها إلى بعض . ومع ذلك فهذه الحيرة لا تلبث أن تزول ، إذ يبدو لنا أن محور الموضوع هو مشكلة « الإلهام » ومن خلالها يمكن أن يوصف السلوك الإبداعى بأنه تلقائى أو إرادى ، كما يمكن النظر فى علاقة الشاعر باللغة وفى شتى المشكلات التى تثار حول هذا الموضوع .

١ ــ مشكلة الإلهام :

ربما كان القول بالإلهام كتفسير لعملية الإبداع لدى الشعراء هو أقدم ما قيل فى هذا الصدد ، لدى الباحثين منذ أفلاطون ، وعند الشعراء منذ هوميروس الذى استهل الإلياذة باستجداء ربات الشعر أن تنعمن عليه بالإلهام. ولقد عبر هذا القول العصور إلى بعض الشعراء العرب جاهليين وإسلاميين ، فالشعراء المحدثين من شرقيين وغربيين ، كما عبر إلى بعض الباحثين المحدثين أيضاً ، ولو أنه أصبح عند المحدثين صنفاً تحت نوع أعم هو « الحدس » ، ولذلك أصبح بعضهم يتكلم عنه بهذا الاسم وما زال البعض الآخر يذكره باسمه الأصلى .

والمشكلة الجديرة بالنظر لدى هذه الفئة من الباحثين والشعراء ، هى « أصالة العمل الفنى » ، أو هذه الجدة التى جعلت لالاند يقول إنه لولا وجود ڤكتور هيجو لما تسنى للإنسانية أن تغنى غناءه فى « البؤساء » و « أوراق الخريف » . فعلى الرغم من أن هيجو يشترك مع عدد وافر من الشعراء فى كونه ممثلا للنزعة الرومانسية ، إلا أن لأعماله طابعاً فريداً يميزها ، بل وأكثر من ذلك يوجد فى كل عمل من أعماله حظ من ابتكار . هذا الابتكار يثير مشكلة تحتل مركز الصدارة فى نظر القائلين بالحدس أو بالإلهام .

وقد وصف دى لاكروا الإلهام بأنه صدمة كالانفعال ، وقال إن حال الملهم فى لحظة الإلهام كحال من يجذب انتباهه فجأة ، عندئذ يختل الاتزان لديه ، ويمضى نحو اتزان جديد ، وينقطع سير العمليات الذهنية ويدخل فى الميدان شىء جديد ، وطبعى أن توجد عندئذ حال وجدانية قد تكون عنيفة ، حتى لتبلغ الحماسة ، وينساب فى الذهن سيل فجائى من الأفكار والصور(١). وقال فليكس كلاى F. Clay يصف هذه اللحظة أيضا : « إننا نطلق كلمة الإلهام على لحظات الإبداع الفجائية ، وهى لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية ، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها ، تأتى غير متوقعة ، ومجيئها غير مرهون بدعائنا ، كالنوم والأحلام »(٢). وقال بولدوين J. M. Baldwin

(١) "Nouveau Traité", G. Dumas; vol. VI., P. 283.

(٢) "The Origin of The Sense of Beauty", by F. Clay, 1917, London; J. Murray p. 244

معرّفاً الإلهام : « إنه إشراق الذهن أو تنبه الذى ينظر إليه كأنما هو آت مما وراء الطبيعة »[١] .

ومن الجلى أن هذا الوصف وأمثاله ، لا يضيف جديداً إلى الموقف ، فلا هو يحل مشكلة الإبداع ، ولا هو يشير إلى طريق للحل . فلننظر فى أحاديث من تكلموا عن الحدس .

وأول ما يخطر بالذهن فى هذا الصدد ، ذكر ابن سينا وديكارت ، على الأقل لما قدماه من تحديد لمعناه . فابن سينا يقول إن الحدس جودة حركة لقوة الفهم إلى اقتناص الحد الأوسط من تلقاء نفسها . وديكارت يستخدم « الحدس » باعتباره دالا على ما يضاد القياس ، ويقصد بالقياس هنا ما يصح تسميته باسم الاستنباط أو الاستنتاج على وجه العموم ، أى استخراج النتائج من المقدمات بشتى الطرق المعروفة فى المنطق[٢]. ومن ذلك يتبين أن المعنى المقصود من وراء هذا الحد سواء عند ابن سينا وعند ديكارت هو المعرفة الفجائية التى ليس لها مقدمات من تفكير وترو ، وهو ما ذهب إليه بولدوين إذ يقرر أن الحدس هو الإدراك أو الحكم المباشر أو المعرفة المباشرة ، وكذلك لالاند إذ ينصح بالامتناع عن استخدام هذا اللفظ على حدة إلا إذا كنا نعنى الإدراك العقلى المباشر السريع لموضوع فى حقيقته الفردية ، ووارن Warren فى قوله إنه حكم دون أن يسبقه تفكير[٣] .

غير أن الموضوع لا تكفيه هذه الوقفة العابرة ، فمع أن الباحثين الذين اهتموا به متفقون على القول بالفجائية فى المعرفة كمعنى له ، مع ذلك فإنهم مختلفون فى تفريعات كثيرة ومختلفون أيضاً فى محاولاتهم لتفسير هذه الفجائية . والذى يهمنا هو هذا الجزء أكثر مما سبق . فبولدوين مثلا يفرّق بين نوعين من الحدس ، حدس حسى[٤] وهو عبارة عن تأليف بين عناصر زمانية وعناصر مكانية ، ويتجلى فى الفهم المباشر للأشياء العينية ، وحدس حركى[٥]

---

(١) "Dictionary of Philosophy and Psychology", by J.M. Baldwin.

(٢) « مجلة علم النفس » — مقال للأستاذ محمود الخضيرى « كيف نترجم الاصطلاح Intuition » مجلد ١ عدد ٣.

(٣) مجلة علم النفس — المجموعة الثالثة من مصطلحات علم النفس .

(٤) sense-intuition

(٥) motor-intuition

يتجلى فى الأمر المفاجئ بفعل مركب أو بمجموعة من الأفعال المتلاحقة دون المرور بخطوات من الإعداد والتروى[١] . وهذان النوعان يذكراننا بحديث كنت عن الحدس والأمر المطلق .

ويفرق ديبلى J. B. Dibblee بين نوعين من الحدس على اساس اخر ، فثمة حدس خالص يطلعنا على الحق الذى لا جدال فيه بطريق مباشر ، لا يقوم على أى نوع من التأهب والإعداد لمواجهة المشكلة ، وفى مقابل ذلك يوجد الحدس الراقى[٢] ، نتبين فيه آثار التفكير الشعورى ، لأنه حدس مشيّد على التجربة ، يأتينا بعد أن نبذل الجهد الهائل فى سبيل الحصول على الحق وينتابنا التعب دون أن نصل إلى ما يعنينا فنترك أمر هذه المشكلة ، وبعد فترة ما ، نفاجأ بالحل يبزغ فى ذهننا ، ومن ثم تكون لهذا النوع ميزة أخرى غير ميزة القيام على الجهد المشعور به ، هى أن المضمون يبزغ فى الذهن ككل ، لاجزءاً بعد جزء[٣] .

على أن هذه التفرقة بين حدس بسيط وحدس راق ، ليست بالتفرقة الجديدة ، فقد عرفها ديكارت نفسه وقال إننا نمارس النوع الأول فيما يتعلق بالقضايا البديهية مثل « أنا أفكر ، إذاً أنا موجود » ، وهذا النوع شائع عند الجميع ، أما النوع الآخر فلنسأل عنه العباقرة . وليس من شك فى أن حلم ديكارت فى ليلة ١٠ نوفمبر ١٦١٩ كان حدساً راقياً ، وكان لهذا الحدس أثر عظيم فى حياة ديكارت الفكرية ، إذ أمده بمعين فلسفته ، فما عاد يعمل فى وحدات مفككة يتخبط بينها باحثاً عن الطريق ، بل أصبح يعمل بين أجزاء متكاملة يعمل على تكاملها ذلك الكشف الباطنى .

ويمكن القول بأن حدوس الشعراء تكون من هذا النوع أيضاً . فبعد أزمة حادة لانقطاع سيل التعبير عن الشاعر ، بحيث يصبح خلع ضرس أهون عليه من نظم بيت ، إذا به ينطلق كالسيل الجارف ، يمضى دون توقف ، ويحيل كل ما يعترض سبيله إلى لحظات فى سياق التعبير . ولكن هل يكفى لتفسير هذه الظاهرة مجرد التسمية ، فنطلق عليها اسم « الحدس

---

(١) "Dict. of Philos. & Psychol.", by Baldwin

(٢) advanced intuition

(٣) "Instinct and Intuition", by G. Dibblee, 1929. London, Faber & Faber, p. 84-125

راقى » ؟ كلا طبعاً ، وإنما يلزمنا أن نتعمق المفهوم الدينامى لهذا الاسم ، لزمنا أن نعرف العمليات الذهنية التى تقوم وراءه .

وقد حاول ديبلى هذه المحاولة ، فقال إنه نوع من الاستدلال[١] يمضى فى مستوى اللاشعور ، وما دام استدلالا فإننا نتبين فيه بعض الإفادة من الخبرات السابقة ، كما نتبين بعض آثار الذاكرة . ومع أن عوامل هذا الحدس ليست كلها فى متناول معرفتنا العلمية ، فإننا نستطيع أن نعرف بعض هذه العوامل . والمبدأ الفعال فيه شبيه بتأملنا المشعور به . ولذلك نيسر الأمر فننظر أولا فى هذه العملية الأخيرة .

إن التأمل أحد وظائف الفكر ، فهو فعل التفكير . ولسنا نقصد به تقليب الشىء والنظر فيه من وجوهه المختلفة ، إنما نقصد التفكير الجديد فى فكرة متكاملة انتهى الفكر من تشكيلها ، لكنه يتناولها الآن من حيث علاقتها بشىء معلوم خارج الذات ، أو من حيث علاقتها بالذات نفسها ، ومن هنا يظهر إلى أى مدى يكون التأمل معقداً أو أعقد بكثير من أية عملية من عمليات الفكر الأخرى . وقد فرّق يونج بين نوعين من التفكير ، تفكير إيجابى[٢] نقوده بإرادتنا ، وتفكير سلبى[٣] يتم بغير أن نقوده أو نوجهه . واستغل ديبلى هذه التفرقة فقال إن الحدس يتألف إلى حد كبير من عمليات التفكير السلبى ، وبالتالى تقوده العادات الفردية ، ومن ثم فإن أية بارقة فكرية عندى لا يمكن أن تشبه أية بارقة فكرية عندك . وليس هناك حدس ، لكن هناك عملية حدسية ، تجرى فى مستوى ما تحت الشعور ، ولا يظهر منها فى المستوى الشعورى سوى نتائجها . وهى كعملية التأمل تتغذى بنفسها ، فكل مرحلة من مراحل التقدم الذهنى تصبح مادة للمرحلة التالية ، حتى نصل إلى النتيجة النهائية .

ولندقق النظر أكثر من ذلك فى عملية التأمل المشعور به . قلنا إن التأمل يتناول العلاقات ، فماذا يحدث عند ما نتأمل العلاقة بين ا ، ب؟ نروح ونغدو بينهما حتى نخرج بنتيجة حـ . ولكن سرعان ما ننظر فى حـ ، وإذا

---

(١) reasoning

(٢) active thinking

(٣) passive thinking

بنا نتأمل ب ، ا فنحصل على نتيجة د ، وهذه تشبه حـ قليلا أو كثيراً . والغالب أن يتجه تأملنا فيما بعد إلى العلاقة بين حـ ، د دون أن يعود إلى ما بين ا ، ب أو ب ، ا . ولنفرض أنه لم تدخل فى مجالنا وقائع جديدة . عندئذ نعود فنتأمل حـ وعلاقتها مع ا بوجه خاص ، ونتأمل د وعلاقتها مع ب بوجه خاص . ولكن لا تلبث ا ، ب أن تتقهقر إلى الوراء . وإذا بنا نصل من تأمل العلاقة بين حـ ، د إلى شىء فى هـ . ولن يواصل الفكر الشعورى سيره بعد هـ ، اللهم إلا إذا كانت تغريه بالتقدم وقائع جديدة دخلت المجال (وهو ما يحدث غالباً) . لكن إذا لم يحدث ذلك فإنه يأخذ هـ باعتبارها نتيجة نهائية أو يترك الأمر كله للنسيان ، إما بدافع عدم الاهتمام ، أو بدافع الشعور بمعاكسة هذه النتيجة لبعض رغباتنا وأوجه اهتمامنا . ونسيان هـ معناه سقوطها فى الذاكرة . وهى لا تسقط هكذا بتمامها ، بل يحدث شىء عجيب ، يحدث أن تصبح ذات وجوه عدة ، وتسقط هذه الوجوه المختلفة فى أماكن أو فى مستويات مختلفة من الذاكرة ، والمهم أن أحد الوجوه وهو فى الغالب أفضلها يذهب إلى أعمق مستويات الذاكرة ويغلق من دونه باباً لا تقوى على فتحه إرادتنا . هذا إلى أن بقية الوجوه تقع فى مستويات أخرى . وتمارس الذاكرة فعلها فيما سقط فيها ، وكأنما هى طاحونة تعمل ليل نهار ، وخطوات عملها تشبه تماماً خطوات التأمل المشعور به ، والنتيجة أن يبزغ أمامنا بعد حين شئ جديد ، نتوسم فيه هـ لكن بشكل جديد فكأنها ط ، وهى صورة من هـ تساوى هـ + و + ز + ح . هاهنا فى المسافة التى تنقضى ما بين هـ ← ط عملية حدسية بالمعنى الدقيق . فماذا حدث بالضبط ؟ حدث أنه عند ما سقطت هـ من الذهن الشعورى فيما هو خارج الشعور[1] أن أخذت معها كل متعلقاتها ا ، ب ، حـ . . . . إلخ . وعملية الطاحونة عبارة عن تكوين علاقات جديدة ، ومن ثم فإن لفظ « التأمل » يصف هذه العملية وصفاً دقيقاً ، لأن الأمر يجرى هكذا : هـ مادة للشكل و ، ثم و مادة للشكل ز ، ثم ز مادة للشكل ح ، ثم ح مادة للشكل ط . وعندما تبزغ ط فى المستوى الشعورى (وهى تبزغ بلا مقدمات لأن مقدماتها جرت فيما هو خارج الشعور) تحدث مراجعة ومقارنة ، أى يحدث

(١) extra-consciousness

تأمل للعلاقات التي تجمع بين العناصر المتعلقة بالنتيجة ط ، ويكون من بين هذه العناصر أوجه اهتمام الذات ، ولما كنا قد فقدنا بعض حلقات السلسلة فإننا نتعجب لبزوغ ط ، لا سيما وأنها أكثر دقة واكتمالا من أية صورة أخرى ، وليس المهم أن تكون أكثر تعقداً من كل ما سبقها ، لكن المهم أنها تكون دائماً أكثر اكتمالا . والآن وقد بزغت ط فى الشعور بعد أن كانت ه قد سقطت عنه فماذا يفعل الشعور ؟ إن بزوغ ط يصحبه بعض الظهور للنتيجة ه . ولكن الذهن قلما يشغل نفسه بالعلاقة بينهما ، بل يسرع إلى الإمساك بالنتيجة ط محاولا تثبيتها بقدر الإمكان قبل أن تضيع منه أو يؤذيها ازدحام ه ، ا ، ب . . . إلخ من حولها . ولو أنه حاول أن ينظر قليلا فى أمر تلك العلاقة لاقتنع بأن المسألة مسألة عمليات قد حدثت وليست معجزة ولا أمراً عجباً . والمهم أن نفهم فى وضوح أن الملكة الحدسية تعمل فى مادة يقدمها لها الشعور . وما دام الأمر كذلك ، وما دمنا قررنا التشابه بين عمليات التأمل الشعورى والتأمل اللاشعورى الذى ينتهى بحدس ، فالراجح أن الحدس يجرى فى نفس المكان الذى يجرى فيه التأمل الشعورى ، أى فى النصفين الكرويين من الدماغ . وما دام الأمر كذلك فمن الطبيعى أن يجرى النشاط الحدسى لدينا فى أوقات راحتنا من التفكير المشعور به ، وذلك لأن العضو الواحد لا يمكن أن يقوم بعملين مختلفين فى آن واحد ، فلا يمكن للنصفين الكرويين أن يمارسا التأمل الشعورى واللاشعورى فى وقت معاً .

ولكن ، بعد هذه الرحلة الشاقة ، هل يكفى الحدس أو « التأمل اللاشعورى » على حد تعبير ديبلى ، هل يكفى لتفسير عملية الإبداع فى الشعر ؟ إن صورة الشاعر كما ترتسم فى ذهن القائلين بالحدس ، لا تزيد على أن تكون هذه الصورة التى رفضها دى لاكروا لنقصها الشديد ، صورة شخص سلبت إرادته وانهال عليه وابل الإلهام . وتلك صورة لا تتسع لكل لحظات الإبداع على اختلافها . فهى تصور لحظة من بين عدة لحظات متباينة ؛ نحن لا نقول إن هذه الدعوى خطأ من أساسها ، بل على الضد من ذلك سنبين أن لها جانباً من الصحة ، غير أن القائلين بها عمموا اللحظة على سائر

اللحظات ، وفى هذا السبيل نسوا عدة مشكلات متشابكة لا بد من النظر فيها لمن ينظر فى عملية الإبداع .

خذ هذه الفقرة من رسائل توفيق الحكيم مثلا ، يقول هذا الأديب : « إن مصيبتى هى فى عجزى عن إخراج ما فى نفسى كما تصورته أول مرة . إن الفكرة لتتكون فى نفسى ، وتنمو وتمتد وتتخذ شكلا منظماً فى رأسى ، بل إنى لأنفق أياماً فى بناء الأشخاص فى مخيلتى ، وترديد ما يقولون من كلام وما يتحاورون به من حوار ، ولا يبقى إلا أن أمسك بالقلم لأضع على الورق كل هذه الحياة الزاخرة النابضة ، فإذا . . . وا أسفاه ، شىء بارد باهت كالجثمان الهامد ، هو الذى يخرج . »(١) وإليك فقرة أخرى يقول فيها : « قد تدهش إذا قلت لك إنى صححت وعدلت وبدلت فى كل مخطوطة ، وقمت « بتبييضها » ونسخها بنفسى أكثر من أربع مرات أجل . . . لكل مخطوطة عندى كبرت أو صغرت أربع نسخ . . . مختلفة بخط يدى » (٢) . وعد إلى فقرة أوردناها من قبل (٣) عن مخطوطات كثيرة كتبها ثم مزقها ؛ أما ما بقى فلا يوازى جزءاً من عشرة أجزاء مما اختفى .

هذه الفقرات وأمثالها تثير مشكلة على جانب من الأهمية هى مشكلة الأداء ؛ لكن هذه المشكلة لا وجود لها عند القائلين بالإلهام . وإن نظرة عابرة فى مسودات الشعراء لكفيلة بالكشف عن بعض ما فى عملية الإبداع من تعقد وتردد بين لحظات ينساب القلم فيها ولحظات أخرى ظاهرها الشطب والتغيير والتبديل والاضطراب الشديد بحيث يلزمنا ألا نقف عند الإلهام كقول فيه الكفاية ، فإنه إذا استطاع أن يصور لحظات الانسياب فهو عاجز عن تصوير لحظات المقاومة والاضطراب .

وثمة سؤال هام ألقاه دى لاكروا ، بشأن القصة المشهورة التى تروى عن كولريدج(٤) وما إليها من أقاصيص تتحدث عن أحلام النوم التى

---

(١) « زهرة العمر » ص ٢٤٦

(٢) المرجع السابق — ص ٣٠٥

(٣) الفصل السابق

(٤) "The English Parnassus", by W.M. Dixon & H.J.C. Grierson, 1943; Oxford, p. 359.

تأتى للشعراء بقصائد كاملة وللأدباء بقصص مفصّلة ؛ ماذا يحملنا على قبول دعوى الشاعر أنه شهد فى الحلم قصيدته كاملة ، متماسكة ؟ الراجح أن كولريدج لم يشهد فى الحلم سوى لوحة تجمعت عليها بعض تفاصيل متفرقة متناثرة ، وأن هذا الذى يسمى ذكرى واضحة لقصيدة بأكملها ليس سوى خدعة ، خدع فيها كولريدج عن الجهد الذى بذله لسد ثغراتها . وقد بين فرويد كيف أن الحلم غير مترابط كما نرويه ، وأنه مكوّن من لحظات متتابعة فحسب ، وأن الربط بين هذه اللحظات لا يتوفر فى الحلم نفسه ، بل هو من صنع عقلنا المتيقظ ليضفى على الحلم نوعاً من المعقولية . أضف إلى ذلك أن أحلام اليقظة نفسها ، وهى أكثر تماسكاً من أحلام النوم ، تتقدم فى وثبات تكون بعضها مشحونة بالصور وبعضها مشحونة بالألفاظ ، ومع أن هذه الوثبات جميعاً تدور حول محور واحد ، هو الدافع إلى هذا الحلم ، فإنها إذا جمعت إلى بعضها البعض لظلت مفككة لا يتحقق بينها تكامل .

يمكننا أن نقبل قول پول هيز Paul Heyse ، « كثيراً ما حدث لى ، لا سيما فى إغفاءة الصباح ، أن وجدت دوافع حاولت أن أكمل صياغتها بعد اليقظة وسرعان ما أنهيتها . . . . » كذلك نستطيع أن نقبل أحاديث جيته عن أحلام تظهر له بعد عمل اليقظة ، تحمل فى نفسها قطعاً جديدة أو فقرات من قطع ، لأنه مما لا شك فيه أن من الأحلام ما هو بمثابة استمرار لأمور اليقظة . غير أن الحلم بما فيه من شطحات وتحولات لا يمكن أن يقود العمل الفنى من ألفه إلى يائه . إنما يعتمد الفنان اعتماداً كبيراً على تثبيت اللحظات فى المادة الخارجية التى يعمل فيها (كما سنبين بعد قليل) . إن الحلم قد يعطينا بعض إلهامات نجمعها ونصوغها فى اليقظة ، ومعنى ذلك أنه لا بد من جهد اليقظة كيما نخلق من الحلم فنًّا . ونحن إذ نضيف جهد اليقظة نشير إلى ناحية هامة نسيها القائلون بالإلهام عامة ، ألا وهى ناحية المجال ، ونعنى به مجال السلوك الإبداعى ، حيث تقوم عدة قوى وتتفاعل فى السبيل إلى إكمال القصيدة . فدوافع الشاعر وأهدافه من ناحية، وارتباط هذه الدوافع والأهداف بأصول فى الواقع الاجتماعى ،

والحواجز والعقبات التى يتحتم عليه عبورها كيما يصل إلى الهدف ، والمادة الخارجية التى يثبّت عليها أقرب اللحظات ، ودلالة هذا التثبيت وماقد يتبعه من شطب ، أقول دلالته بالنسبة لنشاط الفنان ، كل هذه العوامل ومن ورائها « الإطار » لا يمكن الاستغناء عنها فى تفسير عملية الإبداع ، ولذلك قلنا إن عملية الإبداع أشد اتساعاً من أن يفسرها القول بالإلهام .

ولكن قبل أن نخطو خطوة أخرى ، نلقى بنظرة أخيرة إلى تفسير ديبلى للحدس الراقى . فهذا التفسير فى ذاته بغض النظر عن مدى مساهمته فى إلقاء الضوء على عمليات الإبداع ، يمكن تفنيده من خلال هذين السؤالين :

أولا : ما هو الأساس الذى أقام عليه ديبلى التشابه بين التأمل المشعور به والتأمل اللاشعورى ؟

ثانياً : ألا يبدو أن الصبغة الترابطية تسود هذا التفسير ؟

فأما السؤال الأول فنجيب عليه بأنه ليس هناك أساس واضح يبرر القول بهذا التشابه . وبالتالى فهذه العملية المعقدة التى تخيل ديبلى أنها تمضى فى حالة الحدس الراقى مشكوك فى مطابقتها للواقع . وأما السؤال الثانى فالإجابة عليه تكون بإثبات الصبغة الترابطية للتفسير ، ومن ثم فإنه يعجز عن الإبانة عن السبب فى مضيه على هذا النحو ، بل وعن السبب فى مضيه بوجه عام . وهو الغيب الذى يشوب كل تفسير ميكنيكى .

نمضى الآن إلى مناقشة التفسيرات التى وضعها كل من فرويد ويونج وبرجسون لعملية الإبداع . وهى أبرز التفسيرات فى الوقت الحاضر .

٢ ــ التسامى الفرويدى :

يرى فرويد أن التسامى هو الأساس الذى تعتمد عليه العمليات المشتركة فى الإبداع الفنى . وقد ذكرنا من قبل أنه لم يفصّل القول فى هذه العمليات ؛ لكن حديثه فى الأساس الذى تقوم عليه يضطرنا ألا نغفل موقفه . ولكى نفهم عملية التسامى لا بد لنا من الحديث عن الدافع الجنسى ، لأنه هو الموضوع الذى تجرى عليه هذه العملية ، بمعنى أنه إذا استطاع

أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافاً أخرى تمتاز أولا بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية وثانياً بأنها غير جنسية ، فقد قام بعملية تسامى .

كيف يحدث ذلك ؟ يرى فرويد أن النشاط النفسى موزع بين قوى ثلاثة ، الأنا والأنا الأعلى والهى ، والصراع دائم بين هذه القوى ، ومحصّلة الصراع تتجلى فى سلوك الشخص فى أى موقف . ولهذا الصراع وسائل معينة يصل بها إلى تكوين المحصلة ، يطلق فرويد عليها اسم « الآليات »، منها القمع[١] والكبت[٢] والتسامى والتبرير والقلب[٣] والتقهقر .و . . . الخ ولا داعى للحديث المسهب عن هذه العمليات جميعاً ، فليست بنا حاجة إلا إلى توضيح التسامى ، وواضح أننا قد تبينا موضعه بين الآليات التى ينحل بها الصراع داخل الشخصية . وربما كان من أهم ما يجب التنبيه إليه ، التفرقة بين التسامى والقلب ، فإن الأخير هو الآلية التى ينحل بها الصراع إلى صورة مقبولة شخصياً فتفيد كمنفذ للطاقة المحتبسة ، ولا يشترط أن يكون الناتج ذا قيمة اجتماعية رفيعة ، على عكس الحال فى التسامى ؛ ولذلك نجد أن القلب هو الآلية التى يستعين بها « المحصور » على تنمية عرض مرضى ينفعه فى القضاء على التوتر الحادث نتيجة الصراع الباطنى ، فى حين أن التسامى يؤدى إلى إظهار عبقرية وامتياز فى الفن أو فى العلم أو . . . . إلخ . وهنا يتساءل براون ، أحق أن التسامى يؤدى إلى تفريغ الطاقة فعلا ؟[٤] من خلال تعاليم فرويد نفهم أن الإجابة هنا يجب أن تكون بالإيجاب . لكن أبحاث لڤين التجريبية ، تثبت أن هذا غير صحيح ، وأن التسامى لا يؤدى إلى خفض التوتر الذى يعانيه المحصور إلا إذا أدى به إلى الهدف نفسه الذى كان الشخص يطلبه منذ البداية ، وهنا يفقد التسامى معناه ، لأنه يشترط إبدال الهدف ، ونجد أن القلب هو الآلية التى تؤدى إلى حل الصراع فعلا وخفض التوتر الناتج عنه ، لأنه عن طريق هذه الآلية يصل الشخص

---

(١) suppression

(٢) refoulment, repression

(٣) conversion

(٤) "The Psychodynamics of Abnormal Behavior", by J.F. Brown, p. 171.

إلى هدفه الأصلى مستغلا أعراضه المرضية التى تبيح له فى الحياة الاجتماعية بعض ما لا يباح للشخص السليم ، فهى تبيح له مثلا أن يكون محل رعاية الأسرة كلها وعطف الأم وسهرها ، وإغفال الكثير من شئون الأب في سبيل السهر على شئونه هو ، وما إلى ذلك مما يقدم عادة إلى الطفل من دون البالغ .

ولكن لا علينا من العلاقة بين التسامى وتفريغ الطاقة أو القضاء على التوتر ، فإن التسامى على كل حال لا يمكن الأخذ به باعتباره مفسراً لعملية الإبداع ؛ لأنه أولا وقبل كل شيء فكرة غامضة كل الغموض . فنحن إذا تساءلنا كيف يؤدى التسامى إلى الإبداع الفنى لم يحر فرويد جواباً . ولقد عبّر موم Maugham الكاتب الإنجليزى المعاصر – فى إحدى أقاصيصه عن الفهم الشائع لهذا الرأى ، فقال :

« – لم لا تكتب قصة عنها ؟

– أنا ؟

– أتعلم أنها الميزة الكبرى للكاتب على غيره من الناس ، عند ما يتعسه شيء ويصيبه بالبؤس والشقاء ، يستطيع أن يضع الأمر كله فى قصة ، ويحصل بذلك على قسط مدهش من الراحة والهدوء »(١)

وهذا فهم صحيح لنظرية التسامى ، ومنه تبدو هذه النظرية عامية إلى درجة مخلة ؛ فالكاتب يستبدل بالهدف القريب وهو هذه السيدة أو الفتاة التى يحبها هدفاً آخر ذا قيمة اجتماعية هو القصة ، فيتخلص من تعلقه بحبيبته ويحصل على القصة ، وهنا يبدو أننا بصدد صورة أخرى لرأى شوپنهور فى أن الفن وسيلة للفرار من مشكلات الواقع طلباً للسلام الخيالى . ومن ثم تقوم المشكلة الهامة ، كيف يحصل الفنان على القصة أو الشاعر على القصيدة ؟ كيف تتجه عملية التسامى إلى إنتاج هذا العمل بصورته ومضمونه ؟

يقول الشاعر :

« أفى ساعديك يا حبيبتى قوة لاقتبال الحلم العتيد عمده ؟
أفى ثدييك يا حبيبتى لبن لشفتيه الطاهرتين ؟
أتعلمين يا حبيبتى أنه ساعة تفطمينه
يعود خلسة إلى تلافيف الظلمة

(١) "The human Element", S. Maugham.

ولا يرجع إلى الأبد »[١]

وينظر المحلل الفرويدى إلى هذه القصيدة ، ثم يجزم بأن آثار الاتجاه الشبقى نحو الأم واضحة لا شك فيها ، تتجلى فى اختيار الشاعر لتشبيهات مرتبطة بأفعال الأم نحو وليدها . مما يدل على أنه يربط بين الحبيبة والأم ، وينتهى المحلل من ذلك إلى القول بأن الدافع الشبقى نحو الأم قد جرى عليه التسامى فأبدع الشاعر هذه القصيدة . ولكن من الواضح أنه بهذا القول يفر من مواجهة المشكلة بطريقة غاية فى الدقة . إن المشكلة هى كيف أبدع الشاعر هذه القصيدة ككل ، من حيث الصورة ومن حيث المضمون ، وإذا قدّر لى أنا الذى لست من الشعراء أن أحمل فى نفسى دافعاً شبقياً نحو أمى ، فهل يقدر لهذا الدافع أن يتجه تساميه إلى إبداع الشعر . أم إلى إبداع القصة أم التمثيلية أم إلى إبداع لحن موسيقى أم لوحة تصويرية أم إلى نوع آخر من أنواع العبقرية ، أم لايتجه إلى عبقرية بل إلى عصاب ، هذا ما لا تفسره نظرية التسامى . ولو أن فرويد استطاع أن يتنبه إلى فكرة الإطار ، لاستطاع عن طريقها أن يقلل مما يشيع فى نظريته من الغموض . ولقد شعر فرويد أن عملية التسامى ليس فيها الكفاية ، فأضاف إليها بعض العناصر فى نصوص متفرقة .

أضاف مثلا عنصر « الإبعاد لرقابة الفكر » بقدر الإمكان ، إذ يقول إن بعض الأشخاص يعانون من أنهم لا يستطيعون الانطلاق بسهولة مع الخواطر التى تبزغ عندهم فى حرية ، ولا يستطيعون أن يغفلوا النقد الذى ينصب عليهم . ذلك أن الخواطر المرغوب فيها (وخواطر الفنان من هذا النوع ، لأنها أولا وقبل كل شىء مدفوعة بالدافع الشبقى) تخلق نوعاً من المقاومة العنيفة التى تحاول أن تمنعها من الظهور فى ضوء الشعور . وإذا كان لنا أن نستعير من شلر بعض آرائه فى هذا الصدد ، فإن الشرط الجوهرى للإبداع الشعرى يتضمن اتجاها شديد الشبه بهذا الرأى الفرويدى . فقد كتب فى أحد خطاباته إلى كيرنر Korner مجيباً على صديق يشكو من ضعف فى القوة الإبداعية ، فقال « إن علة شكواك فيما أرى تتمثل فى ذلك الضغط الذى يفرضه فكرك على خيالك . ومن الجلى أنه من العبث

(١) من قصيدة « أنيقى » ، إحدى مترجمات الشاعر ميخائيل نعيمه فى ديوان « همس الجفون »

الذى ليس وراءه طائل أن يختبر الفكر بدقة كل الأفكار التى تزدحم على الأبواب . ونحن إذا نظرنا إلى أية فكرة منعزلة ... فقد نجدها تافهة،... غير أنها ربما حصلت على بعض الأهمية من فكرة أخرى تليها ، فهى تفيد كحلقة اتصال غاية فى الأهمية عند ما تلتئم بمجموعة من الأفكار كانت تبدو هى الأخرى مماثلة فى السخف . والفكر لا يستطيع أن يحكم على هذه الأفكار جميعاً إلا إذا جمع بينها ، . . . والرأى عندى أن الفكر يبعد حرّاسه عن الأبواب فى حالة الذهن المبدع ، وأن الخواطر تندفع كالموج ، وعندئذ فقط ينظر الفكر ويتفقد الجموع »[١] .

كذلك شعر تلامذة فرويد بعدم كفاية التسامى ، فأضاف إرنست چونز عملية التفكيك وهى ضد عملية التكثيف التى تحدث فى الحلم . ورأى هانز ساكس أن آراء الأستاذ تكاد تغفل « الصورة » إغفالا تاماً ، وتنسى دلالتها فى النشاط النفسى للفنان فحاول أن يسد هذا النقص بفكرة « اللذة السطحية » و « اللذة العميقة » ، وسواء أكان هذا الشعور بنقص النظرية صادراً عنه أم عن تلامذته أم عن المضادين له ، فليس هذا هو المهم ، بل المهم أنها بالفعل أضيق من أن تستوعب عملية الإبداع الفنى بأسرها .

٣ ـــ الإسقاط عند يونج :

ولننتقل إلى الحديث عن الإسقاط اليونجى ، وهو كالتسامى الفرويدى ، لا من حيث المعنى ولكن من حيث إنه السبيل إلى الإبداع . فهو العملية النفسية التى يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التى تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية ، يحوّلها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الأغيار . ما هى هذه المشاهد المستغربة ، وما هى هذه الأعماق التى يستمد منها الفنان مادته ، وكيف يتم هذا التحويل ؟ هذه كلها أمور يجب أن نفهمها فى وضوح ، لكى نفهم عملية الإسقاط .

فأما عن الأعماق اللاشعورية ، فاللاشعور نوعان : نوع شخصى والآخر جمعى موروث ، ولم يعرف فرويد سوى النوع الأول

(١) "The Interpretation of Dreams", S. Freud; (Basic Writings of S. Freud), p. 193, Modern Lib. 1938.

ولو أن له بضع ملاحظات تدل على أنه كان على بينة من وجود الآخر وراءه . والواقع أن اللاشعور الشخصى يشبه أن يكون جزيرة بارزة وسط محيط واسع عميق ، إذا قيست إليه بدت ضئيلة رغم كل ما أضفاه عليها فرويد من التهويل . ذلك أن اللاشعور الجمعى جماع تجارب الإنسانية ، وقد انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الأجداد والآباء . ولقد يبدو هذا القول عجيباً . لكن يونج يرد على المتعجبين بقوله إن دروس التطور البيولوجى قد أطلعتنا على بقايا جسدية نقلتها الوراثة إلينا من الأسلاف ، فلا بأس أن تكون هناك وراثة نفسية أيضاً ، وراثة للاشعور الجمعى ، وهو متحد لدى الأفراد جميعاً بغض النظر عن حدود المجتمعات(١) ، ومن هنا كانت الروائع فى الأعمال الفنية خالدة ولاوطن لها . ذلك لأنها إنما تنبع من اللاشعور الجمعى ، حيث ينبسط التاريخ وتلتقى الأجيال . فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية ، وإذا عرض على الناس قبساً من هذا المنبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم .

على أن الأعمال الفنية لا تصدر كلها عن هذا المعين ، وإنما هى نوعان :

(ا) نوع نسميه الأعمال السيكولوجية ، ولا يزيد عمل الشاعر فيه على توضيح المضمون الشعورى ، ويندرج فى هذا النوع كل ما يتناول شئون الحب والبيئة والأسرة والجريمة والمجتمع والشعر التعليمى ومعظم الشعر الغنائى والدراما والتراجيديا والكوميديا .

(ب) ونوع آخر نسميه الأعمال الكشفية ، وهذه تستمد وجودها من اللاشعورى الجمعى ، حيث تكمن بقايا التجربة الأولى ، تجربة الأسلاف ومن هذا القبيل الجزء الثانى من فاوست لجيته و « راعى هرمس » لدانتى و « هى أو عائشة » لريدار هاجارد .

وهذا النوع الأخير هو الذى يعنى به يونج(٢) ، فيتساءل وهل يستطيع كل شخص أن يبدعه ؟ ثم يجيب بالنفى . إنما الفنان وحده هو الذى

---

(١) "The Integration of the Personality", by C.G. Jung; p. 53.
والظاهر أن اللاشعور الجمعى محدود بحدود « السلالة » race .

(٢) "Modern Man In Search of a Soul", by C.G. Jung; p. 179.

يستطيع ، الفنان وحده دون سائر القوم ، على ألا نجمع إلى سائر القوم سائر العباقرة ، فإن العباقرة جميعاً ، على اختلاف مظاهر عبقريتهم يستطيعون أن يفعلوا ما يشبه ذلك . ومن ثم فقد بقى لنا أن نلقى هذا السؤال ، وبماذا يمتاز النشاط الإبداعى لدى الفنان إن كان هكذا متحد المنبع مع زملائه ، عباقرة الميادين الأخرى ؟ ما هو السبب النوعى لعبقرية الشاعر ؟ لم يجب يونج .

ومع ذلك فلنواصل السير معه . كيف يغوص الفنان إلى أعمق طبقات اللاشعور ؟ الواقع أن استعمالنا لهذا اللفظ « يغوص » ربما كان مضللا بعض الشيء ، فإنه يوحى بأن السلوك الإبداعى موجه منذ الخطوة الأولى ، وهذا مالا يقول به يونج ، ولو أننا استخدمنا تعبيراً آخر فقلنا إن الفنان يشهد مضمون اللاشعور الجمعى ، أو إن هذا المضمون يتكشف له ، لكنا أقرب إلى رأيه . ذلك أن اللاشعور على العموم مهمته تعويضية بالنسبة للشعور ، إذ أن الشعور مستقطب (١) دائماً فى حين أن التكيف التام يستدعى أن نحسب حساب كل مقومات الموقف ، وعلى ذلك يتقدم اللاشعور فيكمل ما عجز الشعور عن إنجازه . وقد يتقلقل وضع الشعور نتيجة لتقلقل بعض مقومات المجال ، عندئذ يبرز بعض مضمون اللاشعور الجمعى فى مستوى الشعور ليشيع فى الموقف نوعاً من الاتزان . ويمكن أن يبرز لدى أبناء المجتمع جميعاً العباقرة منهم وغير العباقرة ، ولكن ميزة العباقرة أنه يبرز لديهم فى اليقظة ، فى حين أنه يبرز لدى الآخرين فى بعض أحلام النوم . فإذا عرفنا أن يونج يستخدم كلمة الحدس للدلالة على إدراك مضمون اللاشعور فى اليقظة ، قلنا باختصار إن الفنان ذو قدرة مميزة هى الحدس ، ويميل يونج إلى اعتبار هذه القدرة فطرية .

ولكن ما هو مضمون اللاشعور الجمعى ؟ رواسب باقية فى النفس ترجع إلى آلاف السنين ، يطلق عليها اسم « النماذج الرئيسية » ؛ وتنعكس فى الأساطير والترهات ، وقد جرى عليها بعض التغيير نتيجة لأنها ارتفعت إلى مستوى الشعور ، فى حين أنها تظهر فى الحلم عارية من التغير إلى حد بعيد ، وإذا دققنا النظر فى سبب وجود هذه النماذج فى نفوسنا وجدنا أن ذلك يرجع إلى أن أسلافنا عند ما كانوا يشهدون حدثاً فى العالم المحيط بهم ، لم يكونوا يشهدوه

(١) أى متجه نحو جانب من المجال دون سواه polarised

فحسب ، باعتباره حدثاً موضوعياً مستقلا عن الذات المشاهدة ، بل كانت تقوم وراء هذه المشاهدة عملية نفسية معينة ، فهم مثلا عند ما كانوا يشهدون الشمس تشرق ثم تغرب كانت تجرى فى نفوسهم عملية تستند إلى نوع من التوحيد بين الذات والموضوع ، (والواقع أن الانفصال الحديث لم يتيسر إلا بعد أن قضت الإنسانية آلاف السنين تدرج فى مدارج الحضارة[1]) ، وتنتهى ببروز شيء هائل عجيب ، لا تلبث الذات أن تسقطه فى الخارج فى هيئة الإله أو القدرة أوما إليهما . وهكذا كان ظهور الأساطير فهذه ليست سوى تعبيرات رمزية تصور ماجريات الأمور فى أعماق النفس البشرية فى مقابل أحداث الطبيعة الخارجية ، أما القول بأنها تفسير لهذه الأحداث فقول باطل[2] . وقد تركت هذه الأحداث النفسية آثاراً عميقة فى نفوس أصحابها ، وانتقلت إلينا هذه الآثار مجتمعة فيما يسمى باللاشعور الجمعى ، والفنان الأصيل يطلع عليها بالحدس ، فلا يلبث أن يسقطها فى رموز . والرمز هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبياً ، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة أخرى . وعلى هذا الأساس يجب التمييز بين الرمز وبين العلامة[3] فإن العلامة تعبر عن شيء معروف ومعالمه محددة فى وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفى القطارات علامة وليست رمزاً . ومن ثم أمكن أن يوصف الرمز بأنه حى ، أى محمل بالمعنى ، وبالتالى يمكن أن نقول إنه يموت إذا وجدت صيغة أفضل منه للتعبير عن مضمونه . وبهذا المعنى كان الصليب رمزاً بالنسبة للقديسين ولكنه يموت بالنسبة لكثير من المسيحيين المحدثين . وبهذا المعنى أيضاً يمكننا أن نرى كل شيء رمزاً ، على أساس اتجاهنا الشعورى نحوه ؛ ويصف يونج هذا الاتجاه بأنه « اتجاه رمزى » . وعلى رأيه أن سلوك الأشياء فى العالم المحيط بنا يبرر هذا الاتجاه تبريراً جزئياً . ونحن نحاول بالعلم أن نتخلص منه شيئاً فشيئاً بأن نجعل المعنى تابعاً للوقائع . ومن الجلى أن

---

(١) يمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى المقال الذى نشره هنرى فالون H. Wallon بعنوان « أثر الآخر فى تكوين الشعور بالذات » فى مجلة علم النفس مجلد ٢ عدد ١

(٢) "The Integration of The Personality", C.G. Jung, p. 54-58.

(٣) Sign

الرمز لا يمكن أن يكون من أصل لا شعورى بحت ، لأن هذا الأصل اللاشعورى ، وهو النماذج الرئيسية ، يبرز فى الشعور كما أوضحنا ، فالرمز إذاً يتضمن فى نفسه عناصر شعورية وأخرى لا شعورية . ولا يستطيع خلق رمز جديد سوى الذهن المرهف المرتقى الذى لا ترضيه الرموز التقليدية الموجودة فعلا . وكما أن الرمز يصدر عن أسمى مرتبة ذهنية ، كذلك يلزمه أن يصدر عن أكثر حركات النفس بدائية ، ليمس فى الإنسانية وتراً مشتركاً[١] .

فالرمز يعتمد فى ظهوره إذاً على الحدس من ناحية والإسقاط من ناحية أخرى ، بالحدس يصل الفنان إلى الوتر المشترك ، وبالإسقاط يحدد مشهده ويخرجه من نفسه واضعاً إياه فى شىء خارجى هو هذا الرمز . ويشرح يونج مفهوم الإسقاط عنده ، فيقول إنه يعتمد على الهوية العتيقة بين الذات والموضوع . فالتفرقة بين الأنا والعالم لم يعرفها البدائيون ، ومن ثم فإنهم لم يدركوا العالم كما ندركه نحن ، بل أدركوه باعتباره كائناً مهولا تشيع الحياة فيه وهم أنفسهم مظهر من مظاهر هذه الحياة . وهنا يمكن القول بأنه كانت تجرى لديهم عملية إسقاط بطريقة تلقائية أو سلبية على حد تعبير يونج . فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهد الطبيعة . يقابل هذا النوع من الإسقاط ، نوع آخر ، هو الإسقاط الإيجابى[٢] ، وهو موجَّه إذا قورن بالإسقاط السلبى . وهو عملية لا غنى عنها فى فهم عملية «التقمص»[٣] ، حيث يسكب الشخص أحاسيسه فى شىء ما ، أى يموضعها ، وبذلك يتسنى له أن يفصل بينها وبين الذات ، وبقدر ما يكون هذا الشىء رمزاً بالشروط التى أوردناها ، يكون صاحبه عبقرياً[٤] .

هذا هو رأى يونج فى الإسقاط ومهمته فى عملية الإبداع ، فإذ غضضنا النظر عما بهذا الرأى من غموض مصدره عدم الاستناد إلى التجربة العلمية الدقيقة والوقوف عند حد توسم بعض الآثار اللاشعورية فى الأعمال الفنية ،

(١) "Psychological Types", C.G. Jung, p. 601.

(٢) active projection

(٣) introjection (einfuhlung)

(٤) "Psychological Types", C.G. Jung, p. 582

وإذا غضضنا النظر كذلك عن عجز يونج عن التفرقة بين إسقاط الفنان والإسقاط لدى غيره من العباقرة ، وعجزه عن توضيح ديناميات هذه العملية مما يجعل التعليل أقرب ما يكون إلى التعليل اللفظى ، إذا غضضنا النظر عن هذه الشوائب جميعاً ، فما يزال أمامنا أن نلقى بهذا السؤال الذى اختبرنا به الإلهام والحدس الفرويدى ، هل يتسع الإسقاط لاستيعاب عملية الإبداع ؟

إن الإسقاط اليونجى يعتمد على الحدس ، ومن ثم كانت صورة الفنان عنده لا تزال شبيهة بصورته عند الفرويديين والقائلين بالإلهام ، فالفنان شخص يشرق عليه كل شىء فى ومضة ، وهذه الومضة هى كل ما يلقى العناية من الباحث . غير أننا بينا من قبل نقص هذه الصورة .

٤ — رأى برجسون :

والآن بقى علينا أن ننظر فى صورة الفنان عند برجسون . وهى متعددة الجوانب ، تمتاز بالكثير من الدقة والعمق ، ولكنها مع ذلك قاصرة كالصور السابقة ؛ فأما عن مظهر هذا القصور فإنه يتجلى فى الوقوف عند جانب من العملية الإبداعية وإغفال الجوانب الأخرى . وبالتالى إبراز هذه العملية باعتبارها حدثاً يمضى وليس له أية علة فى المجال السلوكى للفنان . هذا إلى أنها لا تفسر العبقرية الفنية فى نوعيتها ، بل تقتصر على محاولة تفسير العبقرية بوجه عام . ونحن إذا تساءلنا ، ومن أين أتى قصورها هذا ، ألفينا الجواب يتمثل فى كونها لا تقوم على أساس دراسة علمية تجريبية لموضوع البحث ، بل تقوم على أساس تأملات نظرية يشد أزرها الاعتماد على بعض الملاحظات الاستبطانية التى أجراها برجسون على نفسه فيما يتعلق بالقيام بعمليات ذهنية أخرى غير عملية الإبداع الفنى . وإنما دُفع برجسون إلى القيام بهذه الدراسة ليسد ثغرة فى نظامه الفلسفى الميتافيزيقى . ومن ثم فقد أتى ذكرها عرضاً ، ولم يقصد إليها برجسون قصداً ، وموطن الضعف فى هذا الاتجاه أن موضوع البحث يصبح بالنسبة للباحث أداة لتبرير آراء قد تبلورت لديه من قبل ؛ ومن ثم فهى لا تكشف عن حقيقة الموضوع بقدر ما تكشف عن تعسف الباحث .

يقول برجسون إن جوهر الإبداع هو الانفعال . ويعرّف الانفعال بأنه

هزة عاطفية فى النفس . وينبّه على ضرورة التفرقة بين نوعين من الانفعال : انفعال سطحى وانفعال عميق . والأول هو العاطفة التى تلى فكرة أو صورة ممتثلة ، فتكون الحالة الانفعالية ناتجة عن حالة عقلية ، وهنا يبدو بوضوح أن الحالة الانفعالية تكون مكتفية بذاتها لا تتأثر بالانفعال الناتج عنها ، وإذا تأثرت فإنها تخسر أكثر مما تربح ، لأنها تتعطل وتتشتت بدلا من أن تنمو وتتفرع . أما الانفعال العميق فلا ينجم عن تصور ، بل يكون هو نفسه سبباً لبزوغ عدة تصورات . ولذلك يمكن وصف الانفعال السطحى بأنه انفعال تحت عقلى ، والانفعال العميق بأنه فوق عقلى . وهذا الأخير هو وحده جوهر الإبداع ، فى العلم أو الفن أو فى الحياة الاجتماعية .

فما منشأ هذا الانفعال ؟ إنه ينشأ نتيجة لاتحاد مباشر بين العبقرى وبين الموضوع الذى يشغله ، فإذا وقع هذا الاتحاد فإنه يتبلور فى حدس . لكن ما المقصود هنا بكلمة « اتحاد » ؟ هلا يمكن أن يكون ما بين عقلنا وموضوع المعرفة نوعاً من الاتحاد ، نجد فيه أن عقلنا يشمل هذا الموضوع بطريقة ما ؟ الواقع أن اتحاد العبقرى بموضوع عبقريته أعمق من ذلك وأعقد فى رأى برجسون . ولكى نفهم هذا الرأى لا بد لنا من الدخول قليلا فى ميتافيزيقاه . فثمة نوع من وحدة الوجود الروحية تضمنا إلى سائر الكائنات الحية وغير الحية ، غير أننا لا نمارس الشعور بهذه الوحدة إلا فى ظروف خاصة ، ولسنا كلنا قادرين على ممارسته ، بل بعضنا قادر والبعض عاجز . والبعض القادر يتألف من العباقرة وحدهم . وقدرتهم تقوم على أساس فطرى . وهذا الأساس ينحصر فى درجة السهولة التى تصل بها الغريزة إلى مستوى الشعور . ولما كانت الغريزة هى الجانب الذى نشارك به فى وحدة الوجود ، فمعنى ذلك أن أى اتصال بينها وبين مستوى الشعور أو الوعى كفيل بأن يعطى صاحبه مشهداً عاماً للوجود بعلاقاته الباطنية العميقة وهذا المشهد هو الذى يسمى حدساً . وفى هذا الصدد يقول برجسون إن الفنان ينفذ إلى داخل الموضوع بنوع من التعاطف[1] ، وبفضل الحدس يستطيع أن يزيل الحاجز الذى يضعه المكان بينه وبين هذا الشىء . ويقول فى تعريف الحدس إنه الغريزة وقد صارت غير مكترثة ، شاعرة بنفسها قادرة على تأمل موضوعها

(١) Sympathie

وتوسيعه إلى ما لا نهاية .

نعود إلى بداية الصورة. إن بزوغ الحدس يكون مصاحباً لوقوع انفعال عميق . ولا يزيد مضمون الحدس على أن يكون تخطيطاً متكاملا كل ما فيه إمكانيات فحسب ، وهنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقق الواقعى ، فيحاول أن يملأه بالصور أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة التى يعمل فيها العبقرى ، فإذا كان مصوّراً فإن التخطيط يمتلىء بالصور البصرية وإذا كان موسيقياً فإنه يمتلىء بالصور الصوتية وإذا كان روائياً فإنه يمتلىء بالأحداث وهكذا ، وتكون مهمة الانفعال أن يثير الذاكرة فتنتثر الصور التى تملؤها وعندئذ يأخذ من بينها ما يلائم التخطيط الآخذ فى التحقق(١) .

وقد وقف برجسون عند هذه الحركة من التخطيط المجرد إلى التخطيط المحقق ، محاولا أن يتبين دقائقها . فقال إن أول مميزاتها أنها حركة من الكل إلى الأجزاء وليست العكس ، ومن ثم فإن تناول العبقرى بجوانب موضوعه المختلفة يكون موجهاً بالكل الذى يحمله فى نفسه . أضف إلى ذلك أن حركته هذه تمضى بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى فى نطاق مستوى واحد . ولذلك تكون مقترنة بالشعور ببذل الجهد ، ولا تتم بمجرد التداعى الميكانيكى . ومن مميزاتها كذلك أنها تأتى بتغيرات لم تكن منتظرة تطرأ على التخطيط العام ، فبدلا من أن يظل هذا التخطيط ثابتاً حتى يمتلىء بالصور ، نجده يتغير تحت ضغط هذه الصور من حين لآخر ، وفى هذا التغير يوجد عنصر الطرافة أو الجدة كما يمارسه العبقرى نفسه ؛ ومعنى تغير التخطيط أن يكون مرناً وليس جامداً ، إلا أن القسط من الصلابة الذى يحتفظ به بالرغم من هذه المرونة هو الذى يمكنه من مقاومة التغير إلى حد ما ، ومن ثم نستطيع أن نلمس هنا سمة أخرى من سمات هذه الحركة نحو امتلاء التخطيط بالصور ، فإنها تمضى بنوع من التذبذب كحركة البندول ، وهذا ناتج عن محاولة بعض الصور دخول التخطيط ومقاومة التخطيط لها أولا ثم تغيره نتيجة لضغطها عليه وقبوله إياها نتيجة لهذا التغير ، وهكذا حتى يمتلىء التخطيط . وبذلك تتم عملية الإبداع . ويقول برجسون فيما يتعلق

(١) "L'Energie Spirituelle", (Art. "L'Effort Intellectuel").

بالإيقاع فى العمل الفنى إنه امتداد للأعراض الجسمية التى تصاحب الانفعال لدى الفنان ، ويكون ظهورها بوساطة المحاكاة . وللإيقاع وظيفة هامة بالنسبة لتذوق العمل الفنى ، فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان ، فيتيح لنا الدخول معه فى عالم شعورى واحد[١] .

هذه هى محاولة برجسون لتفسير عملية الإبداع ، وقصورها واضح كما بينت منذ قليل . فهى تلقى بعض الضوء على حركة الفنان من التخطيط المجرد إلى التخطيط المتحقق فى صور ، ولكنها لا تفسر اندفاعه إلى الإبداع بوجه عام ، لا تفسر اندفاع العبقرية ، والتفسير الميتافيزيقى الذى تحاول أن تقدمه فى هذا الصدد ليس فيه الكفاية لأنه يظهر الفنان ظاهرة شاذة لاصلة لها بالعالم الذى نعيش فيه . فالأخذ به يقتضى إنكار تاريخ الفن ، كما يقتضى إنكار التاريخ الاجتماعى للفن ؛ ذلك أن الحدس البرجسونى لا يقيم أى وزن لصلة الفنان بالتراث الفنى ، وقد بينا من قبل كيف أن هذه الصلة ضرورية وأنها تساهم بنصيب كبير فى تحديد نوع العبقرية وذلك فى معرض حديثنا عن الإطار ، كذلك يلغى الحدس البرجسونى أهمية الصلة بين الفنان وواقعه الاجتماعى ، لأن الدافع الذى يدفع الفنان إنما يأتيه من داخله ، وقد بينا من قبل أيضاً كيف أن ظهور العبقرى متوقف على ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه وقلنا إن هذه العلاقة تنعكس لديه فى الفصل بين الأنا والآخرين وفى ضغط الحاجة إلى النحن بحيث تتلخص حركة العبقرية كلها فى أنها سعى إلى استعادة النحن فى تنظيم جديد . ومن الجدير بالذكر أن هذا الموقف البرجسونى من الإبداع الفنى وإنكاره لتاريخ الفن يتلاءم منطقياً مع الفلسفة البرجسونية كلها[٢] .

وثمة ميزة أخرى للتفسير البرجسونى ، فإن تعلق برجسون بالاستبطان جعله يقدم لنا دراسة انطباعية[٣] ، ويبدو ذلك بوضوح فى تعريفه للانفعال

---

(١) هذه الآراء البرجسونية فى تفسير عملية الإبداع مأخوذة من المرجع السابق ، ومن فقرات متناثرة فى الكتب التالية للفيلسوف أيضا : "L'Evolution Creatrice" ص ٩٨ ، ١٩٢ و "Les Données Immédiaes de la Conscience," ص ١٣ "Les Deux Sources de, La Morale et de la Religion".

(٢) « معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون » مصطفى سويف ــ مجلة علم النفس مجلد ٥ عدد ٢

(٣) impressioniste

بأنه هزة عاطفية فى النفس ، وفى تصنيفه للانفعالات إلى نوعين السطحى والعميق ، وفى وضعه للفرق بين هذين النوعين الوارد فى الصفحات الأولى من كتابه « منبعا الأخلاق والدين » وفى وضعه للحدس[1] . ومن الجلى طبعاً أن هذا المنهج الاستبطانى لا يؤدى بصاحبه إلى أكثر من الوصف ، وصف الظواهر موضوع البحث ، ولا يكفى للتقدم نحو تفسير هذه الظواهر . وليس من شك فى أن الوصف جزء من مهمة الباحث ، ولكنه ليس المهمة كلها . إنما هو منطقة كمفترق الطرق ، يتأدى بعض الباحثين منها إلى وضع الفروض المفسرة ثم اختبار قوة هذه الفروض بالتجربة أو بالمشاهدة للوقائع ، وهنا نكون متابعين لطريق العلم الصحيح الذى يمكن أن يؤدى إلى التنبؤ ؛ ولكن البعض الآخر من الباحثين يتجه إلى التصنيف . والتصنيف لا يضيف شيئاً جديداً . ومن الواضح أن برجسون قد اتجه إلى التصنيف . ولئن كان هذا لا يتضح بما فيه الكفاية فى محاولته تفسير الإبداع والعبقرية ، فإنه واضح جداً فى فلسفته بوجه عام . ويكفى أن نضرب لذلك بعض الأمثلة من فلسفته الاجتماعية ، فهو يصنف المجتمعات إلى مجتمعات مغلقة ومجتمعات مفتوحة ، ويصنف الأخلاق إلى أخلاق ثباتية وأخلاق حركية ، ويصنف الناس إلى جماعة ذوى استعداد فطرى وراثى لأن يكونوا رؤساء وجماعة ذوى استعداد فطرى وراثى لأن يكونوا مرؤوسين ، ويصنف القوى النفسية إلى الأنا الفردية العميقة المغلقة والأنا الاجتماعية السطحية المفتوحة وهكذا ، ويلاحظ أن هذه الأطراف ثابتة على تضادها لا تلتقى أبداً .

وهنا نلمس صفة أخرى من صفات الفكر البرجسونى ، ذلك أن هذا التصنيف ينم عن اتجاه ميكانيكى استاتيكى فى البحث ، فالانفعال العميق خالق لأنه بطبيعته خالق ، ولا يمكن إلا أن يكون خالقاً . ولكن ألا توجد أحوال يظهر فيها الانفعال العميق ومع ذلك فإن ظروف البيئة لا تتيح لصاحبه أن يبتكر ، بل على الضد من ذلك تتيح له أن يدمر ويرتكب الجرائم ؟ ألا يحتاج ذوو الاستعدادات الخاصة إلى تنظيم معين للبيئة الاجتماعية كيما ينتجوا ، وهلا تساهم البيئة فى تشكيل هذا الإنتاج ؟ هذه كلها مسائل خارجة عن نطاق المنطق البرجسونى ، والواقع أن برجسون يعلل على طريقة الفلاسفة

(١) "L'Evolution Créatrice", H. Bergson, p. 218.

الميكانيكيين ، فيقف عند الظاهرة موضوع البحث ويعزلها عما حولها ويحاول أن يحللها ليصل إلى العناصر الأولية الثابتة بداخلها . فهو لا يتناول « الظاهرة فى مجالها » ككل . وهو لا يدرك هذا الكل المتشابك . ومن ثم فلا يستطيع أن يجد تعليل الظاهرة من خلال نظام هذا الكل ، فيضطر أن يعبره إلى التعليل بمبدأ ميتافيزيقى غامض هو الدافع الحيوى الذى يضمنا مع سائر الموجودات فى نوع من الوحدة الروحية .

وهذا الموقف الميكانيكى التحليلى من برجسون مسئول عن جانب آخر من جوانب النقص فى تفسيره لحركة الإبداع الفنى . فقد قدمنا من قبل بعض الوثائق التى تشهد بأن نهاية الفعل الإبداعى لا تتحقق بوضع الصورة الأخيرة فى التخطيط أو البيت الأخير فى القصيدة ، ولكن فى الخروج بالعمل إلى المتذوق ، لتكوين نحن يشعر فيها الفنان برضا عميق لدى المتذوق لعمله . وقد بينا كيف أن هذه النهاية للحركة تحتمها البداءة نفسها ، أعنى صدع النحن . وقد لمس برجسون موضوع النهاية هذا كما نقرره ، لمسه لمساً عابراً فى كتابه « بديهيات الشعور المباشرة »(١) والراجح أنه لم يكن يشعر بالارتباط الدينامى العميق بين هذه النهاية وبين دلالة الفعل الإبداعى كله ومن ثم فقد عاد ففصل بينهما فى مقاله عن « الجهد العقلى » الذى نشره بعد نشر كتابه السابق بفترة غير قصيرة .

وإذا نحن تساءلنا ، أفلا نلمس فى هذه الآراء جميعاً ، أعنى التفسير بالإلهام أو التسامى أو الإسقاط أو الحدس البرجسونى ، عنصراً مشتركاً أو بالأحرى عيباً شائعاً ؟ إذا نحن ألقينا هذا السؤال ، فالجواب على ذلك أن هذا العيب قائم فعلا ويتمثل فى أننا ها هنا بصدد أراء لا تقيم للتجربة العلمية وزناً . كلها مصبوغة بصبغة تأملية باعدت بينها وبين واقع العملية الفنية .

وما دمنا نحدد مصدر الخطأ بمثل هذا الوضوح ، فقد تحتم علينا أن نقدم نحن دراستنا على أسس تجريبية . وقد قدمنا بالفعل فى الفصلين السابقين بعض هذه الدراسة ، مستندين فيها إلى تحليل بعض الوثائق عن

(١) "Les Données Immédiates de la Conscience", p. 13.

شعراء مختلفين ، وأقمنا على هذا الأساس رأينا فى شرط العبقرية والشرط النوعى لقيام الشاعر . والآن نكمل الصورة ، فنحاول أن نرى الشاعر وهو يبدع قصيدة . نتقدم معه خطوة خطوة ، منذ الخاطر الأول والبادرة الأولى نشهد كفاحه من أجل الأداء ، ونشهد كل ما يقوم فى ميدان الكفاح ، الشاعر وانفعالاته وأهدافه وما يقوم فى سبيله إلى هذه الأهداف من حواجز أو عقبات ، لا تلبث أن تذلل فتصبح وسائل كاللغة والوزن أو قواعد الصنعة بوجه عام ، وكيف يكون الانتهاء إلى القصيدة ، أيكون بالسير المنتظم خطوة بعد خطوة وبيتاً وراء بيت ، أم بطريقة أخرى ، وهذا الأثر المختلف عن هذا المسير ، هذه القصيدة المكتوبة أهى ثانوية فى الموقف أم رئيسية ، أكانت هناك ضرورة تحتم ظهورها ، أهى تعينه على إتمام عملية الإبداع ، كما يرى تيرنر E. O. Turner[1] وربما كولنجوود أيضاً رغم أنه ينفى ذلك ، أم هى مجرد هبة منه تفضل بها على الإنسانية بعد أن أنجز كل شىء كما توهمنا نظريات الإلهام والتسامى وما إليهما .

بعبارة أخرى ، نزمع أن نلقى الضوء على جوانب عملية الإبداع جميعاً مستعينين على ذلك ببعض الوسائل التجريبية « كالاستخبار » والاستبار وتحليل مسودات الشعراء .

٥ — الاستخبار Questionnaire :

قصدنا بالاستخبار أن نتتبع بقدر الإمكان خطوات عملية الإبداع ، لدى عدد من الشعراء ، وقد تحرينا هذا الهدف فى وضع أسئلتنا ، فلم نسأل عن أشياء تثير اهتمام سوانا من الباحثين ممن ينهجون منهجاً آخر ، ويتجهون إلى أهداف أخرى .

نص الاستخبار[2] :

« موجه إلى الشعراء . والمرجو من حضراتهم أن يتفضلوا بتقبل الجهد

---

(١) "The Musical Quarterly", July 1944, vol. XXX, No. 3 (New York).

(٢) نشر هذا الاستخبار فى مجلة « الأديب » اللبنانية فى عدد نوفبر ١٩٤٧ وأعيد نشره فى عدد ديسمبر مصحوبا بإجابة أحد الشعراء .

والمشقة اللازمين للإجابة على الأسئلة التالية بدقة بالغة . لأن الهدف هو البحث العلمى . كما أننا نرجو ألا يتقيدوا ببعض الآراء الشائعة فى هذا الموضوع . لأن الحقيقة العلمية لا يصل إليها إلا البحث الدقيق من شوائب النزعات المختلفة والآراء المبتسرة . »

١ — إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت فى آخر قصيدة لك ، فالمرجو أن تتبع حياتها فى نفسك . هل عاشت فى نفسك صورها وأحداثها كاملة قبل النظم ؟ أم هل بزغت وقت النظم فحسب ؟ وإذا كانت قد عاشت قبل النظم فهل عاشت حياة جامدة أى أنها ظهرت فجاءة كاملة وظلت كما هى حتى انتهيت من كتابتها أم تطورت فى حياتها قبل الكتابة أو أثناءها ، وجعلت تمتلىء وتنضج فى بعض نواحيها وتتضاءل وتتلاشى فى نواح أخرى ؟

٢ — وإذا صح أنها تطورت وتغيرت ، فهل تمارس أنت عملية تغييرها ؟ أم تشعر بأن الأمور تجرى بعيدة عن متناول قدرتك ، وكل ما هنالك أنك تشهد آثار التغير ؟

٣ — ألك عادات تمارسها ساعة النظم أم لا (جو خاص ، حجرة خاصة ، قلم خاص ، حبر خاص . . . إلخ)

٤ — أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك الواقعية وبين ما يرد فى قصائدك من أحداث وصور وإذا كانت هناك صلة يحسها الشاعر ، فليحدثنا إذاً عما يشعر به إزاء ما يرد عليه من صور وأحداث يضمنها أعماله . أيشعر من أين تأتى وكيف ؟

٥ — أترى نهاية القصيدة قبل أن تبلغ هذه النهاية ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تراها واضحة أم لا وإذا لم تكن تراها فما الذى يحدد لك أن ها هنا قد بلغت النهاية ؟ وإذا كنت تراها فهل تنتهى القصيدة حيث كنت ترى ؟ » .

« نرجو الإجابة مع الاستشهاد بأمثلة كلما أمكن ذلك . والإسهاب فى الإجابة مشكور لصاحبه ومرغوب فيه ، مع مراعاة التقيد بجوهر السؤال .

كذلك نرجو أن يبتعد حضرات الشعراء عن التعميمات ذات الصبغة العلمية ، ويتحدثوا عن أنفسهم من وحى تجاربهم الخاصة . وإذا عنّ للمجيب سؤال يرى أنه يزيد الموضوع جلاء فليقترحه وليجب عليه مشكوراً . وإذا أراد أن تحفظ إجابته سراً دون أن تقرن باسمه فى البحث ، فليشر إلى ذلك فى صراحة » .

الإجابات :

وقد أجاب على هذا الاستخبار من الشعراء الشرقيين عامة :

خليل مردم بك (سوريا) ، وبهجة الأثرى (العراق) ، ورضا صافى (سوريا) ، ومحمد مجذوب (سوريا) .

ومن الشعراء المصريين خاصة :

محمد الأسمر ، وعادل الغضبان ، وأحمد رامى .

وفيما يلى نصوص الإجابات :

١ — إجابة الشاعر خليل مردم بك :

١ — من أواخر ما نظمت من الشعر قصيدة عنوانها (الضحية) ، أصف بها شاة يذبحها جزار ، تجدون نسخة عنها مع هذه الرسالة . وقد اخترت أن أجعلها موضوعاً للإجابة لأن صورها مجملة عاشت فى نفسى قبل الكتابة طويلا . وذلك أننى شهدت مرة بدارنا جزاراً يذبح الأضاحى بعيد الأضحى ، فكنت أنظر إليه يذبح الواحدة بعد الأخرى بخفة وقساوة ، والأضاحى تتخبط بدمائها وتغط غطيطاً منكراً . وقامت صور هذا المشهد فى نفسى ، أستهجن قساوة الجزار وأرق للضحايا ، حتى صرت لا أقدر أن أنظر إلى حيوان يذبح .

ومضى على ذلك زمن طويل ، ومنيت بفاجعة ما كنت أقوى معها على الرثاء بل ما كنت أطيق أن أسمع رثاء أو أقرأه ، ودافعت الشعر وتشاغلت عنه . وكنت أشعر بعد تلك الفاجعة كأننى مذبوح ، وتنبهت صور الضحية فى نفسى وخيل إلى أننى أقاسى من جرح المصيبة مثل ما تقاسى من ألم الذبح . وأظلنى حال من الشعر هزنى للقول بعد أن تحاميته مدة غير قصيرة فعمدت إلى تصوير الضحية صورة كاملة وأنا أشعر معها فى كل ما تقاسيه .

أما صور القصيدة وحوادثها فقد عاش أكثرها فى نفسى قبل الكتابة حياة مجردة ، وبعضها جاء على سبيل التداعى والاقتضاء كبعض أبيات الفاتحة والخاتمة . وأما التصوير أو طريقة الأداء فقد كان ذا أثر بالغ فى تكييف تلك الصور وتخليق تلك الحياة المجردة ، مثال ذلك :

على نحرها لون من الموت أحمر ... وفى شفرة الجزار آخــر أزرق

الصورة التى كانت فى نفسى « شفرة الجزار أجرت دم الضحية » ، أما إخراجها بهذا الشكل وتخليقها هذه الخلقة التى أراقت عليها ألواناً وأضافت إليها أشكالا فقد كان وقت الكتابة ، وهكذا كل بيت من أبيات المقطع الأوسط من القصيدة .

ووجدت بعد الانتهاء من القصيدة أنها نضجت وامتلأت أثناء الكتابة من جهة وصف الجزار ، فلم أكن مقدراً حين الشروع أن أعنى بوصفه بهذا القدر . وما شعرت أنها تضاءلت أو تلاشت فى نواحيها الأخرى .

٢ — التطور الذى حصل فى وصف الجزار أقرب إلى أن يكون بعيداً عن متناول القدرة . على أن المقام يقتضيه . وصور القصيدة التى كانت فى نفسى قبل الكتابة هى صور الضحية ، فلما أخذت فى الكتابة وجدتنى منساقاً إلى وصف الجزار .

٣ — الانفراد والهدوء .

٤ — لم تشترطوا أن يكون جواب هذا السؤال من حوادث قصيدة واحدة ، بل أبحتم للمجيب أن يستقى الجواب من جميع قصائده . ، فأقول :

أشعر بوجود صلة بين أحداث حياتى الواقعية وبين ما يرد فى قصائدى من أحداث وصور . وذلك أن ما يحدث لى أو ما أشاهده أو أسمعه أو أطالعه يترك بعضه فى نفسى آثاراً مختلفة منها ما يكمن ومنها ما يزداد رسوخاً ومبالغة يوما بعد يوم ، والمشاهد منها أكثر تأثيراً وأشد رسوخاً .

فإذا ارتاحت نفسى إلى قول الشعر واتجهت إلى موضوع خاص أشعر فى أول الأمر بحال غير الحال المعتاد ويتطور شعورى بالأشياء ونظرى إليها وفقاً لهذا الحال الطارئ ، فيزداد استحسانى للحسن واهتزازى للمطرب وتأثرى بالشجى ، وتتنبه فى نفسى تلك الصور الكامنة ، وتتجسم الراسخة منها شيئاً بعد شىء ، وتمدنى وأنا أنظم على أشكال مختلفة ، وتتراءى لى بأزياء

جديدة ، يخيل إلى فى كثير منها أنها بنت الساعة .

على أننى أكاد أجزم بأن كثيراً من المعانى والتراكيب والألفاظ يفتح على بها أثناء الكتابة بما لم أكن أتوقعه فالاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقاً واسعة ويفجأ ببواده عجيبة من الصور والمعانى الجديدة .

٥ — الانتصاف من الموضوع يحدد لى النهاية . وقد يكون الصحو من نشوة الحال الشعرى حداً لنهاية القصيدة . ومهما يكن فالعوامل النفسية فى نظم قصيدة قد تختلف عنها فى نظم أخرى . والإحاطة بها أو إخضاعها لقواعد مقررة غير يسير ، وكل ما فى الأمر أن وصف ذلك يكون على سبيل اللمح والتقريب .

(ب) إجابة الشاعر محمد بهجة الأثرى :

تمهيد لا بد منه :

« الشعر عندى ، فى مختلف مناحيه ومعانيه ، لا يخرج عن حدود الانطباعات والانفعالات وثورة النفس . فأنا لا أقوله إلا إذا جاش صدرى وتوافرت حوافزه ودواعيه فى الرضا أو الغضب ، وفى الحب أو القلى ، وفى الضحك أو البكاء ، عفواً من غير التماس ، وطبعاً من غير تصنع ، أعنى أنه إذا جاءنى استجبت له فى أى غرض من الأغراض ما دام الشعور الثائر المتوهج هو الذى يوحيه ويمليه ، وإلا تحاميته ، فلا أفكر فيه ولا يعنينى من أمره شىء ، حتى لكأنه ليس منى ولست منه أو ليس بيننا وشيجة من نسب تصلنى به وتصله بى . ومن هنا ترانى أعجب غاية العجب من أدباء معروفين بالحذق فى فنون الأدب كيف تجيز لهم معرفتهم أن يقترحوا على الشعراء النظم فى موضوعات يختارونها ويريدونهم على القول فيها ، وأعجب من أمر هؤلاء الشاعر الذى يجيبهم إلى ما يسألونه فيأخذ سمته إلى القلم والدواة لينظم « شعر الاقتراح » . لا شك أن هذا الشعر هو شعر الصناعة اللفظية والأوزان والقوافى ، وإطلاق اسم الشعر عليه فيه كثير من التجوز والتسامح . أما ما كان مبعثه الشعور الحى الصادق الذى تمتلىء به النفس ويفيض به الطبع ، فهو هو الشعر ، وهو أشبه بتغريدة الطائر تنبعث منه متى طابت نفسه وهاج حسه وراقه التغريد ، ومتى سئل الطائر

أن يغرد فغرد ؟ كذلك ينبغى للشاعر أن يكون ، وكذلك يجب أن يكون شعره كتغريد الطائر المنبعث من ثورة نفسه وهياج طبعه واندفاعه للغناء برغبته هو لا برغبة السائلين والمقترحين ، وإلا كان نظما ، وأسقط من عداد الشعر .

فإذا أنا استطعت بهذا الإيجاز أن أعبر لك عن رأيى فى الشعر بل عملى له فى نطاق هذا المنزع ، سهل على أن أجيبك عن أسئلتك الخمسة الدقيقة .

الأجوبة :

١ — آخر قصيدة قلتها كانت فى رثاء العلامة المجاهد المفكر الأمير شكيب أرسلان ، وهو رجل « ملأ الدنيا » فى هذا العصر ، ولعله إذا أنصفه التاريخ الحديث أن يكون فى طليعة أركان النهضة علماً وأدباً وفكراً وجهاداً ونضالا . ولهذا الزعيم فى نفسى أثران هما اللذان أوحيا إلىّ رثاءه ، وإلا فقد مات كثيرون لهم أسماء رسمية كبيرة رنانة ، فلم أرثهم ، لأننى لم أحس فقدهم لهوان أمرهم عندى .

الأثر الأول هو هذا التقدير لأدبه وعلمه وجهاده ونضاله ، والآخر هو هذه الصداقة التى نشأت بيننا من تمازج عواطفنا وتماثل أهدافنا فى البعث والإيقاظ والتحرر .

فلا شك أن صور القصيدة وحوادثها ، من ناحية عظمة الفقيد ، قد عاشت فى نفسى قبل كتابتها ، ثم تطورت فيما بعد بما مازجها من شعور الألم لموته والفجيعة به ، ممتلئة ناضجة فى كل نواحيها كما أشعر أنا نحوه لا كما يشعر سواى .

أما « عملية الإبداع » كما جرت فيها ، فإن تكن شيئاً غير صدق الشعور وقوته وسلامته من التعمل ، فهذا أمر أتركه لنظرك الغنى يقرر ما يراه عند قراءة بعض أبياتها من مطلعها ، وهى :

لمن حشدت هذى المآتم يا دهر ... وناح الحجا والعلم والشعر والنثر ؟
سلوا عالم الإسلام : هل غاب أحمد ... فماج الحمى والتاث ؟ أو رفع الذكر ؟
كأن الذى قد مات أول ميت ... رأى الناس حتى راع سربهم الذعر
بكى الشرق وثابا يروم فكاكه ... من الأسر لما طال فى عيشه الأسر
. . . .

إلى آخر القصيدة ، وهى طويلة وكلها من هذا النسج .

٢ — إن تطور القصيدة على هذا النحو الذى أصفه كان يجرى بعيداً عن متناول قدرتى فى ناحية بواعثه ودواعيه . أما من ناحية السيطرة فى توجيه هذا التطور فإنى كنت أمارس « عمليته » وفق مشيئتى ورغبتى .

٣ — لا عادة لى أمارسها ساعة الكتابة إلا انتحاء المكان الخالى والسكون الشامل حتى لا أحس غير نأمة نفسى ، بل المكان الخالى والسكون الشامل طالما أوحيا إلىّ فنوناً من القول لم يتيسر لى مثلها . وقد تتيقظ الشاعرية عندى فى الأماكن التى تكون فيها حركة وأصوات ، لذلك ترانى فى هذه الحالة أسرع فى البحث عن مكان بعيد عن الحركة والجلبة لأنظم قصيدتى تحت تأثير تلك الانطباعات أو الانفعالات قبل أن تفتر النفس وتضيع الفرصة . أما أشياء أخرى غير هذا — على نحو ما جاء فى السؤال — فلست أعرفها .

٤ — كيف لا يشعر الشاعر الذى لا يصدر كلامه إلا من وحى إحساسه وهياج نفسه وفيض قريحته بوجود صلة بين أحداث حياته الواقعية وبين ما يرد فى قصائده من أحداث وصور ؟

أنا أشعر أقوى الشعور بوجود هذه الصلة بين حياتى وبين قصائدى ، ومن هنا سميت ديوانى الأول (ظلال الأيام) وديوانى الثانى (وراء حسك الحديد) لأننى نظمته خلال السنوات الثلاث التى قضيتها معتقلا فى معتقلات الفاو والعمارة وسامراء من ٢٨ / ١٠ / ١٩٤١ إلى ٢٧ / ٨ / ١٩٤٤ م ، إشارة إلى هذا المعنى .

أما توضيح ذلك إذا شئت ، فخذه — غير مأمور من التمهيد الذى أوجزت به منحاى فى قول الشعر وصلة شعرى بحياتى الواقعية وانطباعاتها وانفعالاتها .

٥ — أنا فى عمل الشعر أجرى مع تيار العاطفة التى تستولى على ، والحالة التى توحى إلىّ القول ، فأبدأ بالمطلع ، وأسلسل الكلام قلما أقدم أو أؤخر ، لا أفكر إلا فى اطراد الشعور وانسجامه واستيفاء المعانى والأخيلة فى نسق آخذ بعضه برقاب البعض . أما نهاية القصيدة ، فأكاد أراها واضحة قبل أن أبلغها ، وأنهى القصيدة فعلا حيث كنت أقدر لها ، وقلما أفعل غير ذلك » .

(حـ) إجابة الشاعر ميخائيل نعيمه :

... «وبعد فالسيد م . ا . سويف قد كتب إلىّ منذ شهرين وأبعد وضمن كتابه نسخة من «استخباره» الموجه إلى الشعراء بشأن «التعبير الفنى» . فوجدت أننى لو رحت أجيبه على أسئلته بشيء من التفصيل لكتبت مجلداً وما بلغت غاية . فالمهم عندى أن نخلق لا أن نتجسس على كل حس من أحاسيسنا وخلجة من خلجاتنا منذ نبدأ بخلق الكائن الأدبى حتى ننفض منه يدنا . فأنا لو رحت أرقب حركة التنفس فى أنفى وصدرى بمثل الدقة التى يتطلبها السيد سويف لاختنقت . ولو حاولت أن أسجل كل الدوافع التى تدفع بلسانى على النطق لانعقد لسانى وأصبحت أخرس .

وبالإجمال فهذه البحوث المعقدة المطولة التى تتجلبب بجلباب العلم آنا ، وآونة بجلباب الفلسفة لا تصادف هوى فى نفسى . ومن ثم فعندى من المشاغل ما لا يترك لى متسعاً من الوقت — للاهتمام بها . »

(د) إجابة الشاعر رضا صافى :

«تسألنى عن أمور تتعلق بشعرى ، وخصوصاً عن الصلة بين أحداث حياتى الواقعية وبين ما يرد فى قصائدى من أحداث وصور ، ولا تسألنى من أنا ، ولا ما هى أحداث حياتى الواقعية . أفليس من الخير أن أعرفك بنفسى أولا ، ثم أجيبك على أسئلتك أخيراً ، لتكون نتائج دراستك (لنموذج) من الشعراء صحيحة ودقيقة ....

١ — أنا الآن فى الحادية والأربعين من عمرى ، وقد ولدت فى أسرة عرفت بالعلم والصلاح فى حمص ، وشهدت دروس الفقه والحديث واللغة تعقد فى دارنا ولما أجاوز السابعة من عمرى ، وما أتممتها واستقبلت الثامنة حتى اندلعت نيران الحرب العالمية الأولى . وكان والدى من مجندى الدفعة الأولى فيها ففارقته ولم أره بعد ذلك إذ مات فى الأسر بعيد انتهاء تلك الحرب . وكان لى أخ فى سن الفطام مات بعد أشهر من فراق والدى ، وكانت أمى حاملا فولدت لى أخا لى سمته باسم الذى مات ولم ترضعه إلا أياماً وماتت وأنا فى عتبة التاسعة من العمر وتبعها ابنها الرضيع بعد قليل وكان لى جد شيخ أصبح يرى الدنيا كلها بين ثوبى فقد أصبحت وحيد ابنه الغائب الوحيد ، فوفر لى كل أسباب الهناء والسلوى ، على قلة ذات يده بل وفقره ،

ورعانى حتى أتممت الثانية عشرة من عمرى ومات فأصبحت، وحيداً حقاً ، وكفلنى قريب لى كفالة طعام ، ليس غير ، ولا أكذبك إذا قلت لك إن عطف جدى جعلنى لا أشعر بصغار اليتم أو ضعة اليتيم ، فلما مات كنت أتوهمنى رجلا كامل الرجولة ولا أنظر لكبار أسرتى إلا نظرة الند للند ، ولكنى كثيراً ما كنت أشعر بوحشة الوحدة إذا ما خلوت بنفسى ، وكثيراً ما كنت أجدنى بحاجة إلى عطف الأب وحنان الأم وخصوصاً إذا مرضت أو أصابنى ضيق ، وأحسب أن أثراً من ذلك ما يزال يلازمنى حتى الآن . على أننى فى حياتى العامة ما كنت إلا ضاحكاً مرحاً طروباً ، وإخوانى ما يزالون يذكرون عهدى ذاك الذى قضى عليه صممى وحده دون كل المصائب والأرزاء .

٢ — تعلمت القراءة (القرآن) والكتابة فى الكتّاب ، ثم انتسبت إلى مدرسة نظامية وتدرجت فى صفوفها حتى أشرفت على نهاية الدراسة الابتدائية ، لم أكن كثير التعلق بالمدرسة ، فطالما فررت منها ، وقبيل وفاة جدى تركتها نهائياً وعملت فى مهنة يدوية ، لا عن حاجة فقد كان جدى يكفينى كل حاجة كما أسلفت ، ولكن عن نفور من المدرسة وميل إلى الصنعة . فلما مات جدى أصبح العمل ضرورة لى فسلخت خمس سنوات متنقلا بين مختلف المهن مدخراً بعض دخلى منه ، حتى إذا بلغت الثامنة عشرة حننت إلى الدراسة ، فقد تخرج بعض أقاربى من المدرسة وأصبحوا موظفين ، فأستأنفت دراستى مراوحاً بينها وبين العمل ، أنفق فى سبيل هذه ما أدخره من ذاك حتى أتممت دراستى المتوسطة وكانت سنى قد أصبحت عشرين ، فألفيتنى مكرهاً على الكسب لما كنت أشعر به من غضاضة لبقائى على مائدة كافلى . فلجأت إلى الوظائف وكان أقربها منالا منى وظائف التعليم فعينت معلماً فى قرية نائية من قرى حمص ثم نقلت إلى إحدى مدارس المدينة ثم إلى وظيفة كتابية فى إدارة معارف المحافظة حيث أنا الآن . وكنت خلال انقطاعى عن الدراسة وانصرافى إلى العمل فى المهن ، أتردد على حلقات الدروس فى المساجد حيث درست العربية نحوها وصرفها وشيئاً من البلاغة ، كما أننى خلال عملى فى الوظيفة درست

منهاج التعليم الثانوى وحصلت على شهادة البكالوريا بقسميها الأول الأدبى والثانى الفلسفى .

٣ ــ خلال الحرب الكونية الأولى شهدت بعض آثار ظلم الترك وعسفهم ، ورأيت المشانق التى نصبوها فى بلدى للفارين من الجندية ، وحدثت عن أمثالها مما نصب فى دمشق لزعماء العرب وفيهم اثنان من بلدى ، ثم شهدت الانقلاب الذى عقب تلك الحرب ، وقيام ملك عربى فى الشام ، ثم انهيار ذلك الملك وطغيان الاستعمار الفرنسى ، فكانت رواسب كل ذلك فى نفسى كرها جامحا لكل ما هو أجنبى ، وإيمانا صادقا بمجد الأمة العربية ، وعقيدة راسخة فى أن بنيان مجد العرب الحديث يجب أن يقوم على دعائم مجدهم القديم ، وأن كل تبعية لأية دولة من الدول الأجنبية باسم المبادئ السياسية أو المذاهب الاجتماعية ، نتيجتها القضاء على العرب والفناء فى غمار تلك الدول التى تتستر بأردية المبادئ الإنسانية ، وتختفى تحتها أفظع أنواع الحقد وأقسى أساليب الاستعباد والاستعمار .

٤ ــ لما بلغت السادسة والعشرين من عمرى أصبت بصمم صب على صبا ، وكأنما كان للفجاءة أثرها فاستولى على اليأس ، وتلقيته بعزم خائر ونفس جزوع ، فقضى على طموحى فى كل ميدان ، فحيثما تطلعت نفسى يعترضها الصمم ، فتملكنى ذلك ولم يفدنى بعده التجلد ، ولا أجدانى صدق العزيمة ، فأنا من صممى فى قيد أشعر بثقله وأفكر بتحطيمه ولكن يدى مغلولتان منذ المفاجأة الأولى ، وأحسب أن غلهما لن يحطمه غير الموت .

٥ ــ هل من الضرورى أن يتحدث كل شاعر عن الحب ؟ إذا لم يكن من ذلك بد فأنا أقول إننى لم أعرف الحب ، ذلك الحب الذى أقرأه فى شعر المحبين وقصص الروائيين ، ولن أخدع نفسى بحادث وقع لى أثناء الطفولة فذلك من عبثها . على أننى أحببت دون شك ، لقد أحببت زوجى أم ولدى ، فهى قريبتى وابنة كافلى ، درجت وإياها فى بيت واحد ، وكانت رفيقتى فى الكتاب ، بل كنت حاميها ، وأقول هذه الكلمة وأنا أشعر بكل ما فيها من قوة الحياة ، بل أكاد أرانى وإياها فى الكتاب الذى كنت عريّفه .... وقد اتخذت لى ولها مجلساً منعزلا عن رفاقنا لا يدنو منه أحد ولا تجرؤ عين

أن تمتد إليه ، وقد كانت خطيبتى منذ ولدت ، وانتهينا إلى الزواج دون أن أى حادث من حوادث القصص والروايات ، وعلى ذلك فإن حبى لم يكن من ذلك النوع الروائى العنيف ، بل هو هادئ مطمئن موفق .

٦ ــ والآن تستطيع أن تكون فكرة صحيحة عنى ، وأن تلمس بنفسك مبلغ الصلة بين أحداث حياتى الواقعية وبين شعرى ، فأنا وحيد ما أزال أحن إلى ملاعب طفولتى ، قبل اليتم فى أحضان الوالدين ، وبعده فى كنف ذلك الجد الرحيم ، كما أحن إلى صبا ضاحك ، رغم اليتم ، وشباب متحفز قضى على كل آمالهما صمم نالنى مبكراً ، وأخذنى على غفلة ، وأنا صادق الحب لأمتى العربية مخلص الهوى لرجالها العاملين ، كاره لكل أجنبى مبغض لكل من يتابعه من أمتى ، وأنا محدود الثقافة ، فهى من الوجهة النظامية لا تزيد على الدراسة الثانوية ، وأنا بعد ذلك شديد الشعور بنقصى الناجم عن صممى ، شديد الاستخذاء لهذه العاهة ، ولعل معرفتك بكل هذا تسهل عليك سبيل القناعة بما سأحدثك به عن شعرى .

وهل يعنيك ، قبل أن أنهى الحديث عن نفسى ، أن تعلم متى قلت الشعر ؟ فإذا كان الشعر هو النظم واستقامة الوزن فقد رصفت كلمات زعمتها شعراً وأنا ابن ثلاثة عشر عاماً ، واستقام لى الوزن (مع العلم أنى لا أجيد العروض حتى الآن) ولما أتم السادسة عشرة فقد نظمت فى العام ١٩٢٣ « مطرزة » باسم الملك حسين الهاشمى حين ظهور الدعوة لمبايعته بالخلافة ، ونشرتها لى جريدة كانت تصدر فى حمص باسم « فتى الشرق » وكنت أعمل فيها موزعاً وعاملا فى المطبعة . . . .

أما الشعر الذى هو فيض من إلهام وقبس من نور ، فإنى لم أقله بعد ، وكم فى النفس من قصائد ما أحسب أنها ستمر باللهاة وتنطلق من اللسان .

وبعد فإن آخر ما نظمت قصيدة ألقيتها فى حفلة أقامها الميتم الإسلامى بحمص . . . . والحفلة بوضعها وموضوعها ذات علاقة بمكونات شخصيتى ، فهى حفلة شاى ، قبل كل شىء ، تمتاز من الحفلات الخطابية باختلاط القائمين بها بالشخص أو الأشخاص المقامة على شرفهم ، وأنا واحد من القائمين بصفتى عضواً فى الجمعية التى تدير الميتم ، غير أن صممى

يحول بينى وبين هذا الاختلاط ، فهذه ناحية سلبية كانت جديرة أن تصرفنى عن الاشتراك بالحفلة كما صرفنى ذلك عن الاشتراك بغيرها من الحفلات .

ولكن موضوع الحفلة تكريم رجال وطنيين صادقين ، مؤمنين بقوميتهم مخلصين لعروبتهم . . . . وأنا امرؤ أدين بالقومية العربية ، وأعتبر الأديان طرق وصول إلى الخالق مهما اختلفت فإنها منتهية إلى هدف واحد . ولقد سبق لى أن اشتركت فى حفلة إزاحة الستار عن تمثال لأحد مطارنة حمص الذى كان يدعو إلى التآخى والاتحاد بين أبناء طائفتى الوطن . . . . وإذن فنى هذه الحفلة تُجنى ثمار اتحاد دعوت إليه منذ ثمانية عشر عاماً وما انفككت أدعو إليه ، وهذه ناحية إيجابية تغرينى بلى هى ترغمنى على الاشتراك بالحفلة إرغاماً مهما كانت الموانع .

والحفلة تقام فى الميتم الإسلامى الذى أتشرف بالاشتراك بإدارته والإشراف عليه ، وسببها الأول تبرع المحتفى بهم للأيتام وحدبهم عليهم ، وأنا بصفتى عضواً فى لجنة الميتم مرغم على القيام بالواجب نحو المحسنين إليه وليس يجمل بى الفرار من هذا الواجب ، وهذه ناحية أخرى إيجابية تحملنى على الاشتراك بالحفلة مهما كانت الموانع . إذن فلأجرب نظم قصيدة تلقى فى هذه الحفلة .

وجلست للنظم ، ولم أكن قد فكرت بمنهج خاص للقصيدة ، أو وضعت لها مخططاً ، وذلك شأنى فى كل ما أنظم . وحينما أحاول ترتيب الخطة أو وضع المخطط لا أستطيع تحقيق ما رتبت ولا تنفيذ ما رسمت ، بل يجمح بى القول فإذا أنا أنظم شيئاً لم أكن قد فكرت به قبل مجلسى للكتابة . وهذا ما كان فى قصيدتى الأخيرة ، فإن أولى الخاطرات التى خطرت لى عند شروعى بالنظم هى الفكرة التى أصبحت تلف حياتى كلها بردائها ، وهى أنى بسبب صممى أصبحت فى عزلة تامة عن البشر ، ولم يبق بوسعى أن أشاركهم أعمالهم أو أجاريهم فى أحاسيسهم وشعورهم ، وتعاورتنى الفكر الثلاثة التى ذكرتها آنفاً فكان صممى يلح علىّ بالامتناع عن النظم والفرار من الحفلة ، وكانت فكرة الألفة والاتحاد بين النصارى والمسلمين تلح علىّ بالنظم مستمدة العون من فكرة كونى عضواً فى لجنة الميتم . وبين اصطراع هذه الفكر (ولا استعارة فى هذا التعبير) قلت لنفسى :

وعينيك لولا المجد ما قمت شـــادياً فلا تنكرى شدوى وهاتى ربابيا

فكان هذا البيت إشارة ظفر الفكرة الإيجابية ورحت أكتب حتى بلغت قولى :

له الله منى ، بـــل لى الله من أسى تعجل لى البلـــوى فأقصرت آسيا

عندئذ كنت قد بلغت حالا حجب عنى كل ما حولى ، ولا مبالغة ولا تعميم ، وكنت أشعر بوحدتى وعزلتى عن الناس شعورا صارخاً ، وارتسم أمام ناظرى هذا الكون المفعم بالمغريات التى أراها ولا أجرؤ على مداناتها ، وأشتهيها بنهم ، وأكف يدى عنها ، لأن فكرة الصمم توهمنى أنى لا أملك الآلة التى أستطيع بها مباشرة ما أريد . فأجهشت بالبكاء فى هدأة الليل ، وعلا نشيجى حتى أصبح نحيباً ، وفى هذه العاصفة العاطفية كتبت ، والدموع تتساقط على الأوراق :

رددت فمى عن منهـــل ليس دونه شفاء لقلبى أو دواء لدائيـــا

وكفت يدى عن سائغ من شرابها عيـــاء ، فمن لى أن أسيغ شرابيا

ومن لى بما يرضى ابن جنبى وهمـــه تجـــاوز طوقى بعد ما بت عانيا

وهنا شعرت أن المطلع انتهى (والمطلع عندى هو المقطع الأول بل الفكرة الأولى من القصيدة ، لا البيت الأول منها كما هو الشائع المألوف) . ولكن بكائى لم ينقطع ، وأخذت صور حياتى تمر أمام ناظرى راجعة القهقرى ، فألفيتنى وحيداً فى فراشى ليتمى ، وشعرت بقشعريرة البرد تنتاش عظامى ، وكان نظمى القصيدة على أثر انقضاء عيد الأضحى ، فانتقل خيالى أيام العيد فى صباى ، وانتبهت فى هذه اللحظة إلى أمر لم أكن أنتبه إليه عند وقوعه ، فقد رأيتنى أسير فى مباهج العيد ولا من يمسك يدى ، بينما جميع الأطفال حولى يتعلقون بأذيال أبائهم ، أو يدرجون تحت أعينهم ، أو يجرون على آثارهم ، محاطين برعايتهم مغمورين بعطفهم ، واتصل هذا المنظر بالأيتام الذين يضمهم الميتم ، والذين أشاهدهم صباح مساء ، والذين تقام هذه الحفلة بسببهم ، فكتبت :

وقالوا اليتامى ، قلت روحى فداؤهم :
وأهلى ، ولولا الفقر ، قلت وماليا

ومضيت فى وصف ما كنت أشاهد عياناً فى حالى تلك ، إلى أن انتهيت من المقطع بقولى :

حنانيك صرف الدهر ما كنت مذنبا أكفراً أنا ما قلت لم كنت جانيا

وهنا انتهى المجلس الأول للنظم فسحت دموعى وقمت إلى عملى .

هذه آخر عملية إبداع جرت فى قصيدتى الأخيرة ، وصفتها لك بأمانة وتجرد ، ولك أن تطالع المقطعين اللذين نتجا عنها (بين النماذج الشعرية التى سأرفقها بهذه الكلمة) وتحكم بما تريد . ولكن ما بالك تسألنى عن آخر عملية إبداع وحسب ، ولا تسألنى عن كل عملية من هذا النوع . بل ما بالك تؤخر سؤالك عن الصلة بين أحداث الحياة والصور الشعرية ، ومكانه هنا فيما أعتقد ، وعلى هذا الأساس سألخص جوابى على الأسئلة الأربعة ٢ ،٣ ، ٤ ، ٥ فأقول :

إن جل شعرى متصل اتصالا وثيقاً بحياتى ، وإن يستلزم هذا أن تكون حياتى بحوادثها كلها مصورة فى شعرى ، ولكنى حين أن أحاول النظم فى موضوع ما ، أنظر إليه من خلال نفسى فلا أعدم صلة بينه وبين حياتى أو أفكارى التى هى جزء منى ، فإذا ما خلوت بنفسى استعداداً للنظم ، أكون كما أسلفت غير مقيد بمنهج خاص أو خطة مرسومة ، فإذا ما أردت البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظرى صور حياتى كلها فأنتقل من واحدة لأخرى حتى أبلغ أشدها مساساً بموضوعى فأقف عندها وتشرق ساحتها إشراقاً تاماً ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلا بمقدار ما يساندها ويتمها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل ، فأغرق عندئذ فى الناحية المنيرة وكل عملى أننى أصفها ، وكثيراً ما أشعر أن التعبير يقصر عما أحمل ، بل ما أشاهد ، فأكتفى بما يأتينى عن طبع ولا آخذ من المتكلف إلا ما لا غنى عنه ولا مفر منه لاستكمال الصورة . وللتذكر والتخيل مكان أساسى فى طريقة نظمى ، فكثيراً ما يقترح على نظم أبيات فى حال صادقة من الحزن أو الطرب فلا أستطيع ، على أنى لا أعيا بذلك بعد زوال تلك الحال واستعادة ذكراها ، وحياة صورتها فى مخيلتى وأقول حياة صورتها ، لأنى أحسب أن لا يد لى فى إحياء تلك الصورة ، ولكن كل عملى ينحصر فى مشاهدتها من زاوية نفسى الخاصة ووصفها ، كالمصور الذى يرى المنظر البديع ، فيكون إبداعه الشخصى فى اختيار الزاوية التى ينظر منها إليه ، وفى اصطفاء أرفع ما فى ذلك المنظر من مظاهر الجمال . أما نهاية قصيدتى فلا أراها إلا بعد البدء

بالقصيدة والفراغ من مطلعها ، ولذلك سبب هنا محل بسطه .

أسمع وأقرأ أن بعض الشعراء ينظمون الأبيات دون رابطة ثم يأخذون بترتيبها كأنما هي عقد أو سبحة تهيأت لهم حباتها فراحوا يسلكونها فى سمطها كيفما شاءوا ، وربما نظموا البيت الأول منها بعد فراغهم منها كلها . أما أنا فعلى النقيض من ذلك ، لأنى أنظم المطلع ، والمطلع كما أسلفت الفكرة الأولى ، ولا أستطيع أن أخط كلمة واحدة ما لم أبدأ من البيت الأول فيه ، كما لو كنت أبنى بناء لا بد فيه من البدء بالأساس ، فإذا ما تم لى المطلع وضح هيكل القصيدة كلها فأشرف على ختامها من مكانى ذاك ، ولم تخطىء معى هذه الطريقة إلا فى الشاذ النادر . لذلك فالمهم عندى هو المطلع ، وكثيراً ما تحرجت من الارتباط بوعد فى الاشتراك بحفلة من الحفلات أو نظم قصيدة فى موضوع من الموضوعات قبل الاستمهال بضعة أيام ، فإذا واتانى المطلع خلال تلك المهلة اطمأننت للنهاية وارتبطت بالوعد ، وإلا اعتذرت بإصرار ، لقناعتى من عدم تمكنى من النظم ما دام المطلع لم يواتنى .

أما عاداتى ساعة الكتابة فإليك هى :

(١) إن الوقت الوحيد الذى أستطيع فيه البدء بقصيدة ، أى نظم مطلعها ، هو الهزيع الأخير من الليل ، ويظل هذا الوقت هو الأفضل لإتمام القصيدة وإن لم يكن الوقت الوحيد لذلك . فأنهض من فراشى بعد نوم كاف وأتناول فنجاناً أو أكثر من القهوة المحلاة ، وأجلس للنظم . والهدوء متوفر لى بسبب صممى ، أما النور فأفضله ساطعاً على الورق وحده وكابيا على عينى ، وأستعمل لذلك مصباح منضدة أضعه على يسارى وأوجه نوره على القرطاس وأحجبه عن عينى ، وإذا امتد بى مجلس النظم حتى يسفر الصباح عمدت إلى حجب نور النوافذ بإرسال ستائرها ، فإذا ما نظمت المطلع ووضح أمامى هيكل القصيدة كما أسلفت ، كانت همى فى كل أحوالى حتى أنتهى منها ، فترى مسودتها فى جيبى ، وكثيراً ما أكتب أثناء عملى بعض أسطر أو أبيات ضمن إطار الهيكل الذى تمت صورته ، حتى إذا ما عدت لاستئناف مجلس النظم وجد ما كنت كتبته مكانه من القصيدة واستقر فيه .

(٢) لا أكتب إلا بالقلم الرصاص الأسود ، ولا أذكر أنى نظمت بيتاً واحداً فى كل حياتى وأخرجته من الفكر إلى القرطاس بغير هذا القلم ،

إلا مرة كنت فيها فى القرية ، ولم أجد فى الليل غير قلم أحمر كنت استعملته لتصحيح وظائف الطلاب فاستعملته للنظم مضطراً وأذكر أننى لم أجد وضعى طبيعياً تلك الليلة ، وهى عادة لم أتعمدها ولا أذكر لها سبباً .

(٣) لا أستعمل الممحاة فى شطب ما أرى شطبه إلا نادراً ، بل إننى أشطب ما لا يستقيم لى أو ما لا يروقنى بإمرار القلم عليه ، وكثيراً ما أتلهى بمثل هذه العملية فأخط على ما شطبته خطوطاً كثيرة متعرجة ومستقيمة ، وكنت حيناً أتلهى بإثبات توقيعى مرات كثيرة على ما شطبت ، ولكنى أهملت هذه العادة منذ عهد بعيد ، ولم أتعمدها أولا ولا تعمدت إهمالها أخيراً .

(٤) من عادتى أننى إذا فرغت من نظم مقطع المطلع أنسخه (أبيضه) على ورقة مستقلة بنفس القلم ، ثم أضيف إليه مقاطع القصيدة واحداً بعد آخر عند الانتهاء من كل منها ، ولذلك تجد أمامى كومة من الورق للتسويد وورقة واحدة أثبت فيها ما تم نظمه .

(٥) يغلب على أن أنظم المقطع فى نفس واحد ، فإذا ما توقفت عند بعض أبياته رجعت إلى القصيدة من أولها أقرأها بصوت مرتفع وبلهجة إلقاء مستقيمة ، حتى أصل إلى حيث وقفت وغالبا ما يأتينى البيت الذى وقفت عنده وإلا أعدت القراءة ، بعد التلهى الوقتى قليلا ، فيأتينى البيت الذى أريد ، وهناك أحوال شاذة وإنما هذا شأنى على العموم .

على أنه عند الفراغ من مقطع والبدء بآخر لا بد لى من تلاوة ما قد نظمت أولا بالطريقة السابقة أكثر من مرة ليتم لى البدء بالمقطع الجديد ، فإذا ما نظمت البيت الأول منه عدت إلى تلاوة المقطع المتقدم عليه وتلاوته على أثره لأتذوق مبلغ الترابط بينهما فإذا استقام سرت فى إتمام المقطع وإلا عدلت عنه إلى ما أطمئن لتمام الترابط بينه وبين ماقبله . وإنى لأهمل كثيراً من الأبيات التى لا تروقنى ، بل ولكم أهملت قصائد بعد أن قطعت فى نظمها شوطاً غير قصير حين يأتينى ما هو خير منها فى نظرى ، فأبدأ به وأدع ما أكون قد تعبت بنظمه غير آسف عليه .

(٦) بعد الانتهاء من نظم القصيدة أعيد النظر فيها فأستبدل ببعض كلماتها كلمات غيرها وأحياناً أنقل بيتاً من مكان لآخر فى نفس مقطعه ،

وهذا يجرى على النسخة الموحدة ، فإذا تم ذلك نسختها نهائياً ، بقلم الحبر الأسود أو بواسطة الآلة الكاتبة ، استعداداً لإلقائها أو نشرها ، فإذا ما ألقيت أو نشرت انبت ما بينى وبينها ، ولم يبق لى أى حق باستبدال أية كلمة منها ، وكثيراً ما تحضر فىّ كلمات أو أبيات بكاملها بعد إلقاء القصيدة أو نشرها ، فلا أستجيب لها البتة ، وأدع قصيدتى كما ألقيت أو كما نشرت .

(٧) وأخيراً فإنى كثير التدخين أثناء النظم حتى لأستطيع أن أقول إننى أشعل لفافة التبغ من أختها دون أن أكون مبالغاً فى هذا القول .

وختاماً ، هل استطعت أن أجيب على أسئلتك ضمن شروطها ، أما أنا فطمئن إلى أننى ذكرت واقعى ، مكشوفاً دون أى تنميق أو تعميم ، ولكنى لا أضمن أن يرضيك أو يفيدك ، فأهمله كله إذا شئت ، أو خذ منه ما راق أو أفاد وصرح باسمى أو اكتمه فليست لى أية ملاحظة على ذلك .

(هـ) إجابة الشاعر محمد مجذوب :

(١) أول قصيدة لى هى « تأوهات » نظمتها قبل بضعة أيام ، وموضوعها كما يدل عنوانها وجدانى صرف ، قصدت به إلى التعبير عن أهم الخطوات التى تستغرق نفسى فى حياة مشحونة بالكبرياء والألم والحرمان . وهى خطرات قديمة أحسها كل يوم وتكاد تغلب على كل ما أنظم من الشعر منذ أكثر من خمسة عشر عاماً . فهى إذاً لم تنبثق بصورة مفاجئة وقت التأليف ، بل تمخضت بها النفس طويلا ، فكانت مضغة ثم علقة ثم جنيناً ، حتى إذا جاء ميقات وضعها كانت مخلوقاً سوياً .

وأريد بهذا التعبير أن موضوع القصيدة لم يأت ارتجالا وإنما عاش قبل التأليف حياة متطورة منفعلة بمختلف المؤثرات النفسية التى تتصل به من قريب أو بعيد ، ولا شك أن بدء هذه الخطرات لم يكن مساوياً لشكلها الأخير بل كان للحوادث والانفعال بها أثره الكبير فى إنضاجها والصيرورة بها إلى هذه النهاية .

(٢) أحسبنى أجبت على بعض هذا السؤال فيما تقدم ، ولزيادة الإيضاح أقول : إن عملية التطور والتغير فى حياة هذا الوليد كانت خارجة عن متناول إرادتى تماماً ، وكل ما أذكره هو أننى كنت أشعر بوجود هذا

الجنين يمضى فى تكونه طى النفس ويزداد شعورى به كلما صدمنى من وقائع الحياة ما يبعث على التأثير وإن كنت لا أذكر أننى توقعت أو صممت أثناء ذلك على ضرورة أن أضع هذا المولود بعينه يوما ما .

(٣) هناك أحوال — لا عادات ثابتة — ترافق عملية التأليف ، فلا بد من جو خاص يساعد على الاستغراق فى روح الموضوع كالعزلة — ولا أعنى بها الانقطاع عن رؤية الناس بل الانقطاع عن مشاركتهم فقط — وقلما أستطيع الاعتزال للنظم فى حجرة خاصة بل أنا أقوم بذلك فى المقهى وعلى المائدة وفى السيارة وقلما يشغلنى عن ذلك ضجيج الناس وحركتهم بشرط ألا اضطر لمشاركتهم فى هذا لأن أقل شىء من المشاركة يقتضى إعمال الوعى ، وهذا بطبيعته يصرف النفس عن التصور واستحضار التعابير الملائمة لإخراجه .

وعلى ذكر التصور والتعابير أود أن ألفت نظركم إلى شىء هام أغفلتموه فى غضون الأسئلة : ذلك أن هناك فرقاً بين كلا العنصرين : الصورة الشعرية والعبارة الكلامية التى تعرفها ، فالشعر كما أحسه ، صورة نفسية من المجردات تتكون ، كما أسلفت من مختلف الانفعالات بالحوادث الخارجية فتؤدى إلى حصول « حالة » لا أدرى ماذا يجب أن أسميها ، فكرة ، خيال ، نشوة ، غمرة ، موجة . وأرى تسميتها « موجة » أقرب تعريف لهذه الحالة ، فهى موجة تتحرك فى أعماق النفس ثم تتقلص ثم تتحرك حتى إذا حان إظهارها إلى خارج كانت فى حالة امتداد سائر القوى الغامضة فى صميم الشاعر ، وهى حتى فى أثناء ذلك تظل « شيئاً مبهماً » لا صلة له باللفظ وإنما هى « محاولة » يقوم بها الشاعر لاختيار الوسائل اللغوية الصالحة للإشارة إلى هذا الشىء المبهم إشارة فحسب ، ولكنه مع ذلك لا يجد لديه الحرية الكافية فى هذا الاختيار فقد يستهويه من الكلمة النغم أو الحروف أو الانسجام مع الكلمات الأخرى فينساق إلى استخدامها ، ويلوح لى أن لهذه المحاولات اللفظية صلة ما بروح الموجة كالصلة التى بين الصورة والمرآة إذ كلما كانت المرآة أكثر صفاء وانتظاماً كانت الصورة أشد بروزاً ودلالة عليها .

وهكذا القول فى بحر القصيدة وقافيتها فقد أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر ، وأقول « أكثر » لأن الشاعر قد يستطيع أحياناً التدخل لإحداث بعض التوجيه فى هذه الناحية .

أما القلم والحبر فلعل لهما علاقة ما فى عملية التأليف ولكنها علاقة محدودة بالنسبة إلىّ ، فأنا أفضل أن أستبقى المنظوم فى ذاكرتى حتى يبلغ حدًّا أخاف معه النسيان فأكتبه كيفما اتفق ، على أننى أفضل أن تكون الكتابة بالحبر وبقلم مرن لا يحرن — إذ كثيراً ما يهيجنى حران القلم أو جفاف الحبر — كما أننى أفضل أن يتاح لى الحلو للنظم فى مكان نظيف أنيق مشرف على بعض مشاهد الطبيعة وخاصة البحر فى مختلف حالاته .

(٤) مما تقدم يتبين لكم شدة الصلة بين شعرى ووقائع حياتى ، فليس شعرى فى ذاته إلا تعبيراً عن هذه الوقائع دون تصرف — على الغالب — أما مأتى هذه الصور والأحداث فأعرف بعضه وأجهل بعضه ، وكل ما أعرفه من ذلك هو أن ثمة حوادث تترك أثرها فى نفسى بحالة استعدادها للتلقى فتختزن النفس هذه الآثار وتمضى هذه فى تفاعلها كلما وجدت مناسبة لذلك ، ولهذا كثيراً ما أرانى مدفوعاً إلى النظم لتصوير حالات لا وجود لها فى الحاضر ولكنها موجودة فى النفس ومختمرة هناك من قبل ، وهذا لا يمنع من حدوث حالات استثنائية يكون بها التلقى والنظم معاً ، ولكنها فى الغالب لا تستطيع التملص من آثار الرصيد المخزون .

(٥) لا أذكر أننى قدرت نهاية بعينها لقصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النهاية ، بل على العكس كثيراً ما أحسب الموضوع العارض للنظم محدوداً لا يتجاوز بضعة الأبيات ، فما أكاد أمضى فيه حتى أراه يتسع ويتسع وأنا ماض وراءه باضطرار استكمالا لأمر لا بد منه .

أما كيف أعرف نهاية القصيدة فذلك من عمل الموجة نفسها أيضاً ، فهى من هذا القبيل كموجة اليم تماماً ، تتقدم فى طريقها باستمرار فتمر خلال ذلك بأطوارها المختلفة حتى تبلغ الشاطئ فتنكسر على أقدامه ، وكما أن الموجة تتنوع أجزاؤها أثناء مرورها على سطح الماء بدافع التيار كذلك موجة النفس الشاعرة ، تندفع بقوة تيارها الباعث فتتابع صورها المختلفة حتى تنتهى إلى قرارها الأخير الذى يؤلف النهاية . وعبثاً يريد الشاعر أن يرتجل نهاية لموجته إلا إذا شاء أن يجعل من وليده مسيخاً ناقصاً تدرك تشويهه العين النفاذة من أول نظرة .

وبعد فهذه ملاحظات جهدت أن أعرض فيها خلاصة إدراكاتى

الشخصية لهذه الشئون المسئول عنها ، وقد تتفق مع إدراكات الآخرين من الشعراء أو تخالفها ، ولكنها على كل حال شئون صحيحة بالنسبة إلى نفسى كما علمت ولعلها مؤدية بعض ما ترجون من الفائدة فى هذا الموضوع العميق الدقيق[١] .

(و) إجابة الشاعر محمد الأسمر[٢] :

الذى أراه أن الشعر لا يستقيم أمره للشاعر إلا إذا كملت أدواته لديه ، ومن أهم هذه الأدوات الشعور الصادق ، والقدرة على صياغة هذا الشعور فى الألفاظ المتخيرة .

وحال الشاعر فى معاناته للشعر أشبه الأشياء بحال التى تلد ، فمعانى الشاعر وصياغته اللفظية التى تتمخض عنها انفعالاته النفسية أبياتاً من الشعر ليست فى الحقيقة إلا ميلاد لبنات أفكار الشاعر ، ولعل هذا هو السبب الأكبر لتعصب الشاعر لشعره ، وحبه إياه ، أيا كان هذا الشعر ، كما هو شأن الأم والوالد مع أولاده .

يظن بعض الناس أن الشعراء لا يعانون فى صياغة الشعر ما يرهقهم ، وقد أخبرنى بعض إخوانى أنهم لا يجدون فى صياغتهم لما ينظمون أى عناء أما أنا فأجد من ذلك الشىء الكثير حتى لأحاول أحياناً اقتضاب القصيدة والخلاص منها لشدة ما أعانيه من الانفعالات بسببها ، فأجدها ممسكة بتلابيبى ، متشبثة بى ، كأنها أمواج قوية تجذبنى إلى داخل بحر أود الخروج منه فلا أستطيع ، ولا تزال هذه الأمواج تتلاعب بى حتى تقذف بى إلى الساحل ، ومعنى ذلك أننى فرغت من القصيدة أو بعبارة أقرب إلى الحقيقة أن القصيدة فرغت منى .

وإنى فى أول نظمى للقصيدة أجدنى مسوقاً إلى نظمها بشعور خفى ليس فيه ما يرهق أعصابى ، ثم يأخذنى التيار الجارف فيربد وجهى ، وأظل ذابل البصر غائباً بعض الغياب عما حولى ، وأحياناً أذرع الغرفة التى أنا بها ، أو المكان الذى أنا فيه ذهاباً وإياباً مهمهماً ، ومشيراً بيدى ، محرقاً من

(١) نشرت هذه الإجابة بمجلة « الأديب اللبنانية » — ديسمبر ١٩٤٧ .

(٢) نشرت إجابة هذا الشاعر على صفحات « البلاغ » فى ٢٠ ديسمبر ١٩٤٧

السجائر ما شاء الله أن أحرق ، وفى هذه الحالة أعنى حالة الانفعال الشعرى إذا جاء الليل ونمت كان نومى متقطعاً ، أغفو الإغفاءة ثم أقوم ناهضاً إلى القلم والقرطاس لأن معنى من المعانى تمت صياغته بيتاً من الأبيات .

وإنه ليخيل إلى أن مخى فى أول عمل القصيدة إنما هو ساعة أملؤها وهو بعد ذلك يؤدى عمله بنفسه ، ولا سلطان لى عليه كما تؤدى الساعة عملها بعد ملئها .

وطالما خيل إلى أثناء عمل القصيدة أن قلبى موقد ملتهب ، وأن رأسى فوقه إنما هو أنبيق به أشياء كثيرة تتبخر فوق هذا الموقد ثم تتقاطر شعراً .

وإنه ليخيل إلىّ أحيانا أن المعانى حينما تجول برأسى أنها هى نفسها التى تبحث عن ألفاظها اللائقة لها كأنها أسراب طائرة ، كل طائر منها يبحث عن وكره ، فإذا وجده نزل به مستقراً مطمئناً ، وإن لم يجده ظل شارداً حتى يهتدى إليه ، فإن نزل بلفظ غير لفظه الجدير به حل فيه مضطرباً قلقاً كما ينزل الطائر بغير وكره ، ثم غادره محلقاً برأسى جائلا هنا وهنالك باحثاً عن لفظه ، وأنا فى كل ذلك كأننى شخص غريب يشاهد وينظر لا الشاعر الذى يصوغ وينظم .

ولقد أفرغ من القصيدة أو تفرغ هى منى فأقرؤها بعد ذلك وأعجب لما بها وكيف تمت صياغتها حتى كأننى لست بصاحبها الذى نظمها .

وإن السعادة الكبيرة التى يشعر بها الشاعر بعد فراغه من نظم قيصدته هى وحدها التى تنسيه ما عاناه فى نظمها ، كالسعادة التى تجدها الأم بعد أن تلد مواودها وإن عانت فى وضعه ما عانت .

هذا على أن من الشعر ما يواتى فى بعض الأوقات من غير إجهاد نفس فأفرغ منه وكأنما كنت أحلم حلماً هادئاً جميلا ، والذى مر علىّ من هذا قليل ، وأكثر شعرى لاقيت فى نظمه ما كنت أشعر معه أنى أحترق كما تحترق الشمعة .

طلب منى فى يوم من الأيام أن أصنع قصيدة لبنك مصر ، فأخذت فى إعدادها وجاء فى أولها :

تلك المآثر هل عرفت رحابهـــا   من قبل ذلك ، أو شهدت قبابها
مدت بأيـــد لو يمد لباعها   مدت إلى أقصى المنى أسبابها

أيد كأن السكيماء وسرها حلت بها ، أو لابست أعصابها
فتكاد لو لمست تراب مدينة جعلت من الذهب النضار ترابها

إلى أن قلت مقارناً بين رجال بنك مصر ، وبين الفراعين ، مقارنة شعرية معناها أن ما شاده رجال بنك مصر قد يكون أجدى مما بناه الفراعين وذلك فى الأبيات الآتية :

لو أن (خوفو) اليوم حاضر مابنت أيديكم لرأى العلا وصعابها
ليس الذى يبنى الصخور بأرضه مثل الذى يبنى لها آرابها
شاد الفراعين (القبور) وشدتم (دور الحياة) ... ...

وهذا البيت الأخير من هذه الأبيات الثلاثة تم معناه على هذا الوضع ، ولكن بناء البيت لم يتم ، فما العمل ؟ أأضع أى كلام ليتم بناء البيت على أى شكل من الأشكال وهو مالا يليق بشاعر يحترم نفسه وفنه ، أم أترك البيت وأحذفه من القصيدة وأكون فى هذه الحالة كمن يقتل ابناً له كاد يتم تكوينه ؛ نصح لى إخوانى الشعراء بحذف هذا البيت فأبيت ، وبعد خمسة عشر يوماً وأنا فى شغل شاغل من أجل تكملته جاء الله بالفرج ، فبينا أنا بين النوم واليقظة ظهراً ، قمت من نومى كالثمل أتمايل ذات اليمين وذات الشمال طربا وأنا أقول مخاطباً رجال بنك مصر :

شاد الفراعين (القبور) وشدتم (دور الحياة) وكنتم أبوابها

جاءنى الأستاذ . . . . عقب إنشادى لهذه القصيدة فى حفلة بنك مصر بأيام ، وقال لى إن « أنطون بك الجميل » يقول إنها خير قصيدة أنشدت فى هذه الحفلة ، فسرنى ذلك وزرت بعدها أنطون بك ، واتصلت هذه هذه الزيارات حتى أصبحت أرى فى أنطون بك ملهماً لنفسى فى الكثير من شعرى . والشاعر حينما يصادف ملهما له يصادف خيراً كثيراً فيما يتعلق بشعره . وحالتى النفسية من الملهم هى أن شخصاً ما يثبت فى نفسى أنه يحب شعرى وأنه يفهمه فهم العارف بأسرار الشعر ، فأجد من نفسى انبعاثاً قوياً لأقول شعراً جيداً يطرب له هذا الملهم الذى يحب شعرى والذى يفهم أسرار الشعر ، فهذا الملهم يكون فى كثير من الأحيان سر قوة الشاعر .

وأنطون باشا الجميل ليس الملهم الأول لى ، ولكنه الملهم الثانى ، أما الملهم الأول فقد كان الشيخ « مصطفى عبد الرازق » رحمه الله . . . »

(ز) إجابة الشاعر عادل الغضبان :

١ — القصائد التى يقذفها الخاطر إلى النور نوعان ، نوع هو ابن ساعته أو ابن ليلته ويتمثل فى القصائد التى يجيش بها الخاطر على أثر حادث يهز النفس أو لوحة من جمال تتملى منها العين أو انفعال تدور حركاته فى الفؤاد ويجد له فى شق القلم متنفساً ، وأغلب هذه القصائد تتسم بسمة التدفق وتحمل فى جوانبها صوراً طبيعية لا كلفة فيها ولا تعمل لأن الطبع فيها يكون مشغولا بالإبانة عن الشعور والإحساس دون تلمس نوافر التذويق والتجميل .

ونوع يستعد له الخاطر بعد تفكير ويكون له فسحة فى الوقت لإبراز مكنوناته ، ومثل هذه القصائد تعيش معى ولا يفتأ عقلى الباطن يحاورها ، ويداورها ، وربما استقام لى منها المعنى أو المعانى مقيدة فى شطر من بيت أو فى بيت كامل أو أبيات حتى إذا تفرغت لجميع تلك الشوارد أخذت منها ما يفى بحاجة الهيكل الذى أكون قد رسمته للقصيدة ويتبع هذا الانتقاء فى المعانى انتقاء فى الألفاظ فآخذ منها ما يكون جرسه متساوقاً وتلك المعانى التى تعبر عنها ، بحيث تكون الكأس متساوقة والشراب الذى فيها ، وأغلب هذه القصائد يتمشى فيها التفكير والخيال والعاطفة وينال كل منها قسطه الواجب .

٢ — عند ما يفيض الجنان بالبيت فى الشعر وتتسلم زمامه قافية وطيدة الأركان أشعر أن قدرة خفية هى التى تملى علىّ . كذلك عند ما أعود إلى الألفاظ والأساليب لأتثبت من مواضعها ، ولى فى ذلك عناية خاصة بموسيقى الألفاظ ورنينها فى السمع .

٣ — قصائد النوع الأول أفرغ منها فى ليلتها يساعدنى على توليدها تدخينى اللفافة وراء اللفافة ، وكلما استقام لى مقطع أو عدة أبيات أعدتها على سمعى بصوت عال فيه شىء من الغناء ، فأرى فى ذلك لذة للسمع وشحذاً للقريحة . أما قصائد النوع الثانى فقد أبتدئ بنظمها فى مكتبى وأستأنف نظمها فى ضميرى ، سواء كنت ماشيا أو راكباً ، ولقد يبرز لى معنى من المعانى أو قافية من القوافى ، وأنا أعمل عملا ليس بينه وبين الشعر سبب أو أحدث أحداً حديثاً لا علاقة له بالشعر ، فإن لم أتمكن من تقييد خواطرى فى وريقة أو ظرف رسالة أو على علبة لفافات ، أثبتها فى

ضميرى إلى حين ، وكثيراً ما استيقظت من رقادى وأنا أردد آخر بيت نظمته أو أنطق بما يتلوه ، وأحرص فى كل هذا على أن لا أحيد عن الهيكل المرسوم للقصيدة ولى شغف بوحدة القصيدة وتناسق أجزائها وربط كل جزء بآخر ، ولى غرام كذلك باختيار المطالع القوية التى يصل إليها جهدى .

٤ — لا بد من تلك الصلة وهى صلة لا اختيار للشاعر فيها ، فحوادث الحياة الخاصة به توحى إليه بما تهوى ولكل ظرف من ظروف تلك الحياة نتائجه فى شعر الشاعر يأتى إليه ويلهمه من حيث لا يشعر ، وهكذا يكون الشعر صورة النفس .

٥ — النهاية أنا أحددها ، وعند ما أبتدى فى نظم القصيدة أعرف النحو الذى ستنتهى عليه بل أعرف مدى كل قسم من أقسامها ، وقلما أخطأت فى التقدير .

(ح) إجابة الشاعر أحمد رامى : (استبار Interview)

قرأ الشاعر صيغة السؤال الأول ، وكانت هكذا :

— إذا استطعت أن تتذكر عملية الإبداع كما جرت فى آخر قصيدة لك فالرجا أن تتبع حياتها فى نفسك . هل عاشت فى نفسك صورها وحوادثها كاملة قبل الكتابة أم هل بزغت وقت الكتابة فحسب قال الشاعر — ماذا تقصد بالكتابة ؟

الباحث — أعنى عند ما تجلس لتؤلفها ، فتكتب .

— أنا لا أكتب الشعر أبداً ، بل أغنيه ، أكون فى حجرة منفرداً وغالباً فى جو مظلم بعض الشىء ، وعندئذ أغنية فى خلوتى هذه وبذلك يظهر الشعر .

— على كل حال أكون قد أخطأت هنا خطأ سببه أننى استلهمت (على غفلة منى) جوى الذى أعيش فيه عادة ، وهو جو التأليف العلمى ، وغالبا ما يكون مصحوباً بالكتابة . على كل حال نستطيع أن نبدل عبارة « تكتب القصيدة » بعبارة تنظم القصيدة .

قال الشاعر: «أنا لا أفهم أن يقال إن القصيدة تبزغ وقت النظم فحسب ، بل على العكس من ذلك إن بعض القصائد تعيش معى فكرتها عدة سنوات

قبل أن أنظمها . انظر مثلا : « رق الحبيب وواعدنى يوم » ، إن هذه القصيدة ظلت فى نفسى فكرتها سبع سنوات ، وأخيراً نظمتها عند ما حانت فرصة معينة وهو أننى فى لحظة من اللحظات نلت من الفرح ما جعلنى أخاف أن تضيع حياتى ، أخاف أن أفقد هذه الحياة قبل أن أنال قمة هذا الفرح . هنا بالضبط أسرعت لأنظم هذه القصيدة ولأصور فيها أنى نلت سعادة عظمى كنت أنتظرها من زمن :

ولقيتنى طايل م الدنيا كـــل اللى أهـــواه
بس اللى كان فاضل لى أســعد بلقـــاه
لما خطر دا على فكرى حـــير أمـــرى
والقرب سبب تعذيبى ....

— فمعنى ذلك إذاً أن هناك لحظة معينة تكون بمثابة فرصة لبزوغ أو لظهور هذه الفكرة التى ظلت مختمرة من زمن ؟

— هذا هو الذى يحدث فعلا .

— وإذاً فإلى أى حد تتدخل هذه اللحظة ، أو ما يحيط بها من ظروف ؟

— فى الواقع أنه بالنسبة لهذه القصائد التى قضت فكرتها مدة طويلة وهى تختمر فى نفسى ، أقول لك إن هذه اللحظة لا تتدخل فى جوهر الفكرة المختمرة وإنما تتدخل فيما يشبه الهامش . على كل حال يحدث أحياناً أن تبزغ عندى قصيدة وأتجه إلى نظمها فى لحظة سريعة دون أن تسبقها فكرة مختمرة ، وفى هذه الحال تجد أن اللحظة تتحكم فى جوهر القصيدة إلى حد بعيد جداً . ويحدث أحياناً أن أكون بسبيل نظم قصيدة معينة ، وفيما أنا أنظمها إذا بى مثلا أسمع نعيق البوم عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللحظة دون أن أدخلها فى القصيدة بطريقة ما . وقد حدث هذا ذات مرة ، وأدخلت هذه اللحظة فى القصيدة رغم أننى كنت أكتب فى اتجاه معين يغلب عليه الفرح والشعور بالسعادة ، على أن إدخال هذه اللحظة لم يخل أبداً بوحدة القصيدة .

— وهل تكون على وعى بوحدة القصيدة هذه التى تشير إليها ؟

— فعلا أكون على وعى بها وأقصد ألا أحيد عنها . وأنا فى العادة أبدأ القصيدة ببيت أو بعدد ضئيل من الأبيات يركز كل تجربتى ، وبعد ذلك أقصد إلى تخريج كل ما يمكن من التخريجات من هذه التجربة المركزة

فى البيت الأول ، أو بعبارة أخرى فى الـ motto . وقد يحدث أحياناً أن تبلغ البداية من التركيز درجة هائلة تمنعنى من أن أكتب أى شىء بعدها . وبذلك يتعذر على أن أكمل القصيدة فتظل عندى بدايتها فحسب ، وقد حدث لى هذا بالفعل ذات مرة وأظن أنه يحدث لكثير من الشعراء . وأنت تعرف طبعاً أن الإنسان يمكن أن يكتب كثيراً فيقول مثلا إننى قضيت ليلا ساهراً بين آلامى وإن الليل طال جداً وإن كل شىء أمامى شمله الظلام وإن صحبى أحاطوا بى يواسوننى على محنتى وما إلى ذلك . ويستطرد فى هذا السبيل ، ولكن طبعاً أنت تعرف أيضاً أن كلى هذه المعانى جمعها بشار فى شطرة واحدة :

« لم يطل ليلى ولكن لم أنم »

من ذلك ترى أننى عند ما قلت إن كل شاعر لا بد وأن يكون قد عانى مثل ما أعانى إنما قصدت الشاعر بالمعنى الدقيق ، أى the born poet

ثم قرأ الشاعر بقية السؤال الأول وقال :

— أظنك تفهم أنه فى حالة الفكرة المختمرة التى حدثتك عنها هى تتطور طبعاً ويحدث فيها بعض التغيرات ، لكن مع ذلك أقول لك إن الجوهر لا يصيبه أى تغير . على أن هذا التطور لا يكون واضحاً بالقدر الذى يتضح به التطور الحادث أثناء النظم . فبالنسبة للنظم تجد أن الخاطر يجلب الخاطر والفكرة تجلب الفكرة وإلا لكنا نجارين أو حدادين . فأنا ليس عندى أنموذج معين أصفف له الألفاظ تصفيفاً معيناً ولكن قد تأتى هذه العبارة بعبارة أخرى وقد تأتى هذه الفكرة بفكرة أخرى وعلى كل حال نحن أبناء خواطر وربما اتضح ذلك بشكل بارز جداً فى القصائد التى هى بنت لحظتها والتى لم تسبقها فكرة مختمرة . فنى هذه القصائد يكون عندى ميل إلى قول الشعر ولكن ليس عندى فكرة بالذات لأقول فيها ، ومن هنا يكون للخواطر الواردة دور كبير .

ثم قرأ الشاعر السؤال الثانى ، وأجاب :

— إننى فى حالة الفكرة المختمرة أريد كل التغيرات التى تحدث .

ثم قرأ السؤال الثالث ، وأجاب :

— نعم لى عادات ، فمثلا هذا القلم (وأخرج من جيبه قلماً صغيراً)

لا أنظم الشعر إلا وهو معى وبصحبته قطعة من الورق مستطيلة . . . ولا بد من أن أنظم فى حجرة خاصة ، حجرتى التى يشيع فيها جو حزين ، وأحسن الأوقات التى أنظم فيها هى وقت الغسق وحينما أشعر أننى مستيقظ والناس نيام .

ثم قرأ السؤال الرابع ، وأجاب :

— You must diffuse yourself لا بد أن تبث من نفسك ولا يمكن أن أتصور أننى أكتب من غير واقعى . أتعرف أننى على صلة وثيقة بالطبيعة . إننى أعشقها جداً ولا أتصور مثلا أن أوجد فى حجرة لا أرى من نافذتها جزءاً من السماء . وأنا ذو إحساس شديد بالطبيعة منذ طفولتى . أذكر أننى فى الثامنة من عمرى وقد كان أبى طبيباً « للخديوى عباس حلمى» ذهبنا إلى جزر الأرخبيل الموجودة قرب سواحل تركيا ، تلك الجزر التى ذهب إليها ڤرچيل وهوميروس ومن إليهما من الشعراء ، وأذكر أننى أحسست بجمالها الطبيعى إحساساً مدهشاً لا يكاد يفارقنى . ولهذا أثره فى شعرى ، فتجد أننى أصور حزنى ببعض مشاهد الطبيعة ، أكون مثلا فى موقف وداع فأتحدث عن أن الشمس تغرب :

لما بعدت عنه قلـــيل حبيت أشوفه قبل الرحيل
بصيت وراى أبكى هــواى
لقيت خيالــه من بين ضلوعى
عمـــال يغيب
والكون مرايــه فيهـــا أسايه
والشمس رايحه تبـــكى معايه
ساعة الغروب .

— وهل كنت تعرف أن ڤرجيل ومن إليه من الشعراء ذهبوا إلى تلك الجزر التى كنت فيها ، أقصد من ذلك طبعاً أن أقول هل كنت فى تلك السن تقرأ الأدب وتهتم بسير الأدباء ؟

— أبداً . كنت صبياً ، وكنت أجهل هذه الأمور كلها ، ولكن هناك أمثلة أخرى تدلك على كيفية تأثير واقع حياتى فى شعرى ، فمثلا أنا يغلب الحزن على شعرى ، ولا بد أن يكون لموت أبى وأنا صغير السن وابتعاد إخوتى عنى لانشغالهم بالأسفار ومرضى مدة طويلة أثناء هذه الوحدة دون أن

أشعر بأن هناك من يسأل عنى ويهتم بى لا بد أن يكون لكل هذا تأثيره الذى يبدو بوضوح فى شعرى .

— وهل حدثت هذه الأمور فعلا فى حياتك أم أنها مجرد أمثلة ؟

— بل حدثت فعلا وحدث أن مرضت خمس سنوات متتالية .

ثم قرأ السؤال الخامس ، وأجاب :

— بالنسبة للفكرة المختمرة أكون على وعى بالإطار العام للقصيدة ، وقد كان الشعراء قديما يكتبون كثيراً ولكن كتابتهم كان يغلب عليها الاصطلاح فتبدأ مثلا بالغزل ثم بعد ذلك بالفخر وهكذا ، ولكنى أقصد شعرنا الحديث شعرى الحاضر ، والواقع أن الشعر لا نهاية له ولكن أظن أن هذا لا يتحقق فى حالة الفكرة المختمرة (١) .

انتهت الجلسة الأولى

عقد الباحث جلسة ثانية مع الشاعر ، وقد ذكر الشاعر فى هذه الجلسة ملحوظتين على جانب من الأهمية :

(ا) أنه يميل أحياناً إلى نظم الشعر دون أن يستطيع تحقيق رغبته هذه ، فإذا هو ينفرد بنفسه ويظل يردد عدة أبيات لشاعر ما ، أو أبيات قالها هو نفسه فى قصيدة سابقة ويظل هكذا « يحنن نفسه » على حد تعبيره وأخيراً « يحن » وإذا به ينظم الشعر .

(ب) وقال أيضا إنه إذا بدأ ينظم قصيدة فلا بد أن يمضى فيها إلى إلى نهايتها فى نفس الجلسة(٢) .

وفى جلسة ثالثة أبدى الشاعر ملحوظات أخرى ، فقال :

(ا) يعجبنى جداً الصوت المرجّع ، حتى ولو كان الترجيع بدون ألفاظ ، حتى ولو كان المرجع عابر طريق ، فإن هذا الترجيع كثيراً ما يدفعنى إلى أن أغنى وأنشئ شعراً .

(ب) لقد قرأت كثيراً ، كثيراً جدا ، قرأت حتى كدت أجن ، كنت أقرأ حتى أصاب بدوار ، ولقد تعلقت تعلقاً شديداً ببايرون ولامرتين وشوقى . لقد كنت أجلس فى قهوة بايرون لمجرد أن اسمها كذلك . لقد

(١) الجلسة الأولى فى ٢١ سبتمبر ١٩٤٧

(٢) الجلسة الثانية فى ٢٧ ديسمبر ١٩٤٧

أحببت بايرون جداً ووقفت عنده طويلا ودفعني ذلك لأن أقرأ عنه كتباً كثيرة .
(ح) ولقد جن جنوني شغفاً بقراءة رباعيات الخيام ، كنت أريد أن أقرأها بالفارسية ، فدفعني ذلك إلى الذهاب إلى باريس والبقاء هناك سنتين أدرس فيهما اللغة الفارسية لا لشيء إلا لأني أريد أن أفوز من ذلك بترجمة الرباعيات إلى العربية . لم أكن أريد أن أتوظف مثلا . . . .
(د) يهمني طبعاً أن آتي في شعري بشيء لم يأت به أحد من قبلي ، لم يأت به أحد قط ، هذا يهمني جداً . ويهمني كذلك أن أرضي نفسي أولا ، ومع ذلك فقد كنت أنشيء القصيدة في منتصف الليل ، ولا أتوانى عن إيقاظ البواب لأسمعه إياها .
(ه) ويسرني جداً أن أقرأ شعري فيبكي من يسمعني . إن الابتسامة أمرها يسير ، أما الدمع فأمره عسير كل العسر ، إن ألذ شيء عندي أن أبكي ، أحب البكاء دائماً (١) .

تعليق : — انتهت إجابات الشعراء . ولم يبق لدينا سوى إجابة شاعرين مصريين نؤجلها قليلا لأنها أتت مصاحبة للمسودات . ومما هو جدير بالذكر أن عدد الشعراء الذين أجابوا أقل بكثير من عدد الشعراء الذين وجهت إليهم الدعوة للإجابة . ولسمعة التحليل النفسي نصيب كبير في هذا الموقف .

ومع ذلك فقد اتضح في أكثر من موضع من هذا البحث أننا لاننهج منهج التحليل النفسي ، ولا نرتضي موقفه . وهذا الاتجاه لدينا واضح في الطريقة التي وضعنا بها أسئلة الاستخبار ، إذ مما لا شك فيه أن أي سؤال يضعه الباحث ، إنما يضعه على أساس خطة معينة إلى حد ما ، ومع أن هذه الخطة لا تكون واضحة في ذهنه وضوحاً تاماً ، ومن الخير ألا تكون هكذا واضحة حتى تتيح له أن يخضع لمقتضيات الواقع ويغير من موقفه قليلا أو كثيراً ، مع ذلك فإن هذه الخطة أمر لا شك فيه وإلا لم يكن البحث منهجياً منظماً . وقد أوضحنا من قبل مهمة هذه الخطة في منهجنا وهو المنهج التجريبي الموجه . وعلى أساس هذه الخطة العامة ، وضعنا أسئلة الاستخبار ، وقد وضعت هذه الأسئلة بالفعل قبل أن يستقر الباحث على رأيه الأخير في

(١) الجلسة الثالثة في ٢٨ ديسمبر ١٩٤٧

لحظات عملية الإبداع ، وكل ما تهدف إليه هو الكشف بأكبر قدر ممكن من الوضوح عن ديناميات هذه العملية ، خطواتها والعوامل المساهمة فى تحديد هذه الخطوات . ولما كان هدفها هو هذا التوضيح بقدر الإمكان تمهيداً لإيجاد تفسير دينامى لهذه العملية ، فقد رجونا أن يستطرد الشاعر المجيب ما شاء أن يستطرد على أن يكون استطراده داخل نطاق الأسئلة ، ومن ثم فإننا مضطرون أن نغفل بعض أجزاء وردت فى بعض الإجابات خارج هذا النطاق .

ومما لا شك فيه أننا لو كنا نحمل فى أذهاننا خطة أخرى لكان للأسئلة وضع آخر ، فلو أننا مثلا كنا من المخلصين لتعاليم فرويد لوجهنا معظم الأسئلة حول طفولة الفنان ، والأحداث الانفعالية العنيفة التى تعرض لها ، وذكرياته عن أول محاولة لنظم الشعر وما عساه أن يكون قد لقيه من تشجيع أو تأنيب ، ونوع علاقة الشاعر بأسرته ، سواء أسرة الأبوة أم أسرة الزواج ، وبعض أمور فى سلوكه الشخصى ، وتجاربه العاطفية ، هل أحب أم لم يحب ، وهل أحب ووفق أم أحب وأخفق ، وما نصيب الأم فى تحديد هذه النتيجة . . . . وما إلى ذلك من أسئلة يستطيع أن يتخيلها كل دارس لتعاليم فرويد .

ومن الواضح طبعاً أن الفرويديين لا يوافقون على وضع الأسئلة على النحو الذى اتبعناه نحن ، لأنها فى رأيهم لا تؤدى إلى نتيجة يمكن الاطمئنان إلى صحتها ، فنحن فى هذه الأسئلة لا نكاد نحسب حساباً للاشعور ، اللهم إلا فى السؤال الثانى ، ويبدو أننا نميل إلى تصديق الشاعر فى كل ما يقول . وتصديق المجيب فى نظر أصحاب التحليل النفسى آخر شىء يمكن أن يقدم الباحث عليه ، لأن هناك على الدوام دوافع قهرية مقنعة تدفع المجيب إلى إخفاء الحقيقة أو تشويهها .

والواقع أن هذه المشكلات لا داعى لإثارتها ، لسبب بسيط ، هو أننا هنا بصدد عدة إجابات لشعراء مختلفين ومتباعدين ، ولم يطلع أحد منهم على إجابة الآخر قبل أن يجيب ، ومع ذلك فإن بين إجاباتهم مواضع اتفاق لا سبيل إلى إنكارها . هذا إلى أننا لن نقف عند حدود هذه الإجابات « الفينوتيبية » ، بل سنتخذ منها وسيلة للنفاذ إلى ديناميات العملية التى نريد الكشف عنها . وبتعبير آخر نقول إن الشعراء قدموا إلينا صوراً فينوتيبية

لتجاربهم الإبداعية ، ومهمتنا نحن أن نصل إلى الأسس الجينوتيبية للعملية . وهنا نجد أن كثيراً من مواضع التباين بين الإجابات تلتقى فهى مظاهر مختلفة لأساس دينامى واحد . أضف إلى ذلك أننا سنتبع هذا التحليل للإجابات بتحليل لمسودات بعض القصائد ، وإذا كانت مشكلة الصدق تعنى البعض فيما يتعلق بالإجابة فمن الواضح أنها لا تبرز كمشكلة فيما يتعلق بالمسودات ؛ وعلى ذلك فما تدل عليه الإجابة يجب ألا يقوم ما يعارضه — على أقل تقدير — فى تحليل المسودات ، وإلا كان أولى بالرفض .

على أن المنهج التجريبى الموجه يبين لنا بطريقة أخرى كيفية الاطمئنان إلى هذه الإجابات ، فالخطة العامة التى نحملها فى ذهننا منذ أن تقدمنا فى البحث خطوات بسيطة ، ذات مهمة انتخابية — وهى فى الوقت نفسه قابلة للتغير إلى حد ما — ، ونحن على هذا الأساس نحدد بنظرة عامة موقفنا من هذه الإجابات ونرتضيها . وفى هذا لم نزد على أن فعلنا مثلما فعل كوفكا . فقد اطمأن لذكريات الأستاذ لامر E. J. Lammer عن أحاسيسه عند ما سقط فى إحدى الحفر الثلجية أثناء تسلقه لأحد جبال الألب ، وأقام على أساسها رأيه فى إمكان قيام مجال سلوكى بدون أنا[1] . كيف تسنى له هذا الاطمئنان ؟ لأن هذه الذكريات لم تكن تتعارض مع كل الخطوات التى سبق أن خطاها فى بحثه ولامع خطته ككل ، ثم إنها تعينه على التقدم خطوة أخرى فى السبيل نفسه . وهذا من أهم الأسباب التى تحملنا على الاطمئنان إلى هذه الإجابات . وسنرى أنها لا تتعارض مع خطواتنا التى انتهينا منها وأنها من ناحية أخرى تفضى إلى ما يكشف عنه تحليل المسودات .

٦ — تحليل الإجابات :

(١) يرفض ميخائيل نعيمه الإجابة على الاستخبار ، لأن هذه العملية فيما يرى من شأنها أن تعطل عملية الإبداع كما أن التفكير فى التنفس قبل مباشرته يعطله ويؤدى إلى الاختناق . والظاهر أن الشاعر يفهم من أسئلتنا أننا نضمنها الإقرار بأن الشاعر يعرف سيكولوجية إبداعه لا لشىء إلا أنه هو الذى يمارسه ، ومن هنا كانت إجابته فى الواقع رداً على هذه الفكرة .

(١) "Principles of Gestalt Psychology", K. Koffka, p. 323.

ومن المحقق أننا لا نقرر ذلك وإلا فكل شخص يعرف سيكولوچية الحركات المكتسبة وسيكولوچية التفكير وسيكولوچية الحب أو الغضب وما إلى ذلك من شتى مظاهر النشاط التى نمارسها جميعاً . والشاعر من حيث هو شاعر لا يشذ عن ذلك ، فهو يمارس ضرباً معينا من النشاط ، أما التفسير الدينامى لهذا النشاط ، فتلك مسألة أخرى لا صلة له بها من حيث هو شاعر . والواقع أننا لم نطلب إلى الشعراء — بهذا الاستخبار — تفسيراً لعملية الإبداع ، بل وصفا لخطواتها كما يمارسها هو فى المستوى الفينوتيپى . والمهمة بعد ذلك ملقاة على الباحث ومنهجه . وقد أبدى الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى هذا العذر أيضاً وامتنع بالفعل عن الإجابة ، قائلا إن ملاحظته لنفسه منعته عن التقدم فى الإبداع عدة مرات ، غير أن هذا الشاعر أتاح للباحث أن يلاحظه فى استبار مرافق لمسودة قصيدة انتهى من إبداعها ، على نحو ما سنبين بعد قليل .

(٢) تتفق خمس إجابات على الشهادة بأن معظم القصائد لا تبزغ دفعة واحدة دون أن يكون لها مقدمات ، والإجابتان الخاصتان بالشاعرين رضا صافى ومحمد الأسمر لا تشذان عن هذا الرأى ولكنهما توضحانه .

ويحدثنا «رامى» و « الغضبان » بوضوح تام عن وجود نوعين من الإبداع ، نوع هو « ابن ساعته أو ابن ليلته » ويتمثل فى القصائد التى يفيض بها الخاطر على أثر حادث يهز النفس ، ونوع آخر تعيش فكرته فى نفس الشاعر فترة طويلة قد تبلغ بضع سنوات قبل أن يتمكن من أدائها أداء شعريا . والإجابة تصف النوع الأول بالتدفق ، وهو يقترب كثيراً من صورة « الإلهام » كما عرفناها ، أما النوع الثانى فتصفه بأنه محاولة جاهدة تلتقى بالعقبات وتحاول التغلب عليها ، وقد يقضى الشاعر فى ذلك وقتاً طويلا .

ولكن هل هناك فعلا نوعان من الإبداع بمعنى أن لكل منهما أسساً دينامية تخالف ما للآخر ؟ كلا . فسنتبين بعد قليل أن ما حسبه الشعراء فى شهادتهم (وهى صادقة كما يروونها) ، نوعين من التجارب الإبداعية ليس سوى نوع واحد ، وهذا الاختلاف ظاهرى فحسب .

(٣) تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن الأنا لا يسيطر على عملية الإبداع ، حتى فى هذا النوع الذى يبدو عليه فيه مظهر « الإرادية » ،

بل يشعر الشاعر فى معظم اللحظات أن « المعانى حينما تجول برأسه هى التى تبحث عن ألفاظها اللائقة بها » ، أو « أن قدرة خفية هى التى تملى عليه » ، أو أن الخواطر لها قدرة على جاب بعضها بعضاً بينما يقف الأنا بلا حول ولا قوة ، أو أنه بينما كان منساقاً إلى وصف هذا الجزء والإطناب فى هذا الموضع فإذا ببعض « المعانى والتراكيب والألفاظ يفتح عليه بها أثناء التأليف » ، وإذا بالقصيدة تتطور « بعيداً عن متناول قدرته » ، حتى بحر القصيدة وقافيتها يقول محمد مجذوب ، لقد « أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » ، وبالجملة فالشاعر لا يقصد إلى إبداع قصيدة على أساس « مخطط » ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى إذا حاول ذلك مرة فإنه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم . فالأنا ليس هو الموجة للسلوك الإبداعى ، وتشفُّ إجابات المجيبين عن الشعور بأن السلوك يكون موجها بفعل قوى أخرى موجودة فى المجال .

(٤) تتفق الإجابات على انتحاء المكان الخالى فى أثناء ممارسة الإبداع ، ودلالة المكان الخالى تتمثل فى أنه يساعد على استمرار بروز مجال الإبداع وسلبية الأنا . فأما عن سلبية الأنا فنجد إحدى عبارات الشاعر محمد مجذوب تعبر عن ذلك فى وضوح ، إذ يقول « فلا بد من جو خاص يساعد على الاستغراق فى روح الموضوع كالعزلة ولا أعنى بها الانقطاع عن رؤية الناس بل الانقطاع عن مشاركتهم حياتهم . . . » ، فقد يكون الشاعر فى مكان آهل بالناس ، لكنه يستحيل إلى « مكان خالى » وذلك بابتعاد الأنا عن الاستجابة . وفى مثل هذا الموقف يتحقق مجال الإبداع بدرجة مرتفعة ، وتحققه بهذه الدرجة شرط لازم لقيام عملية الإبداع ، لأن هذا المجال أقل صلابة من مجال الواقع العملى ، مما يتيح للشاعر خلق « أبنيه » جديدة إلى حد بعيد . وقد جاء فى إجابة مردم بك أن « الاستسلام للهواجس يفسح للخيال آفاقاً واسعة ويفجأ ببواده عجيبة من الصور والمعانى الجديدة » ، وجاء فى إجابة الأثرى قوله إن « المكان الخالى والسكون الشامل طالما أوحيا إلىّ فنوناً من القول لم يتيسر لى مثلها حين تتيقظ الشاعرية عندى فى الأماكن التى تكون فيها حركة وأصوات » .

(٥) جاء فى إجابة مردم بك ، ورضا صافى وصف دقيق للتغير الذى يطرأ على مجال الشاعر فى لحظات الإبداع . إذ يقول الأول فى إجابته عن السؤال الرابع : « فإذا ارتاحت نفسى إلى قول الشعر واتجهت إلى موضوع خاص أشعر فى أول الأمر بحال غير الحال المعتاد ، ويتطور شعورى بالأشياء ونظرى إليها وفقاً لهذا الحال الطارئ ، فيزداد استحسانى للحسن واهتزازى للمطرب وتأثرى بالشجى ، وتتنبه فى نفسى تلك الصور الكامنة ، وتتجسم الراسخة منها شيئاً بعد شىء وتمر بى وأنا أنظم على أشكال مختلفة ، وتتراءى لى بأزياء جديدة ، يخيّل إلىّ فى كثير منها أنها بنت الساعة » ، وكذلك يقول رضا صافى : « فإذا ما أردت البدء بالقصيدة انكشفت أمام ناظرى صور حياتى كلها فأنتقل من واحدة لأخرى حتى أبلغ أشدها مساساً بموضوعى فأقف عندها وتشرق ساحتها إشراقاً تاما ويتضاءل ما عداها فلا يظهر إلا بمقدار ما يساعدها ويتمها كجزء من حياة غير منفصل عن الكل ، فأغرق عندئذ فى الناحية المنيرة وكل عملى أننى أصفها . . . . » .

هذه الفقرات وما إليها تصف ظهور الدلالات فى مجال الشاعر وصفاً دقيقاً ، وربما كانت هذه اللحظة ، أعنى لحظة ظهور الدلالات ، هى أحق لحظات العملية كلها باسم الإلهام ، ويبدو أنها أشد اللحظات غموضاً .

(٦) للأحداث الواقعية والمشاهدات والاطلاعات التى تحدث فى حياة الشاعر صلة بما يبدعه لم ينكرها أحد من المجيبين ، لكنهم جميعاً يرون أنها صلة غامضة ؛ فهم يلمسون فى قصائدهم آثار واقعهم ، لكنهم لا يستطيعون أن يقرروا من قبل أى أجزاء الواقع سوف يطفو فى لحظات الإبداع ويتسرب إلى القصيدة ، وهى من حيث هذا الغموض تشبه الصلة بين أحداث حياتنا اليومية وما يتراءى لنا فى الأحلام ، فكثير مما نشهده فى الحلم يتعلق بأحداث مررنا بها عابرين فى اليقظة ، وكثيراً ما نحسب أن هذا الحادث الهام ستبدو آثاره فى حلمنا ومع ذلك فلا نشهد ما يمسه ؛ والباحث يذكر أنه شهد منظراً عنيفاً ذات مساء ، فقد شهد فتاة تحترق ، ومع ذلك فإنها لم تظهر فى « المضمون الواضح » لأحلامه إلا بعد خمس ليال ، لماذا ؟ ما هى العوامل المحددة ؟ هذه مسألة غامضة كل الغموض لا تكفى لحلها التعليلات اللفظية . كذلك صلة الواقع العملى للشاعر بقصائده ، لا يمكن

إنكارها ، ولكن ما هى القوانين المنظمة لها ؟ تلك مسألة مبهمة . وقد حاول معظم المجيبين أن يلقوا بعض الضوء على هذه الصلة ويبدو أنهم جميعاً يميلون إلى اعتبار شدة التجربة هى العامل الحاسم فى تسربها للشعر أو عدم تسربها ، ومع أن المسألة ليست بهذه البساطة فإن محاولة بعض المجيبين أن يطلعونا على حقيقة هذه الصلة محاولة قيمة ، سنبين كيف يمكن الإفادة منها .

(٧) من خلال إجابة الشعراء عن السؤال الخاص بالنهاية وكيف يتعرفون عليها نكشف عن عامل هام فى عملية الإبداع ، هو التوتر الذى يقوم كأساس دينامى لوحدة القصيدة ، بحيث يمكن أن نقول إن الشاعر يتحرك فى حدوده وفى اللحظة التى ينتهى فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة . ومع اختلاف الإجابات اختلافاً يكاد يشف عن التعارض فإنها جميعاً متفقة فى الحقيقة الدينامية التى تعبر عنها . « فالغضبان » يقول : « النهاية أنا أحددها » ، بينما يقول محمد مجذوب : « لا أذكر أننى قدرت نهاية بعينها لقصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النهاية » . والأثرى يتفق فى حديثه مع الغضبان فى حين يتفق مردم بك مع محمد مجذوب ، ورامى ورضا صافى قريبان إليهما ، غير أننا إذا تأملنا هذه الإجابات على أساس دينامى وجدناها متفقة رغم هذا الاختلاف ، فعبارة الغضبان القائلة : « النهاية أنا أحددها » تفسرها العبارة التالية لها مباشرة ، إذ يقول : « وعند ما أبتدىء فى نظم القصيدة أعرف النحو الذى ستنتهى عليه » ، فالنهاية واضحة أمامه عند ما يبدأ ، نتيجة لشعوره « بالكل » وهو الشعور بحدود التوتر ، لكن الأنا لم يجلب هذه النهاية ، أو بعبارة أخرى لم يفرضها على سير العملية ، إنه يراها أمامه ، فهى تأتيه . وهذا المعنى نفسه تشف عنه إجابة الأثرى .

نكتفى الآن بتقرير هذه النقاط التى تكشف عنها الإجابات عن الاستخبار ، وننتقل مؤقتاً إلى تحليل المسودات ، لنزيد لحظات العملية وضوحاً ، لعلنا نستطيع بعد ذلك أن نكون فكرة منظمة عن ديناميات الإبداع .

٧ — تحليل المسودات :

سنقدم هنا تحليلا لثلاث مسودات ، مسودتان للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى والثالثة للشاعر محمود العالم . وقد استعنا على توضيح بعض غوامض

المسودات بإلقاء أسئلة على الشاعرين لا شك فى أنها قدمت لنا بعض ما نريد ، ومما هو جدير بالذكر أن هذه الأسئلة ألقيت فى حالة الشاعر الأول عقب إبداعه قصيدة : « أرأيت هأنذا كفرسان الزمان الغابر » بيوم واحد ، وفى حالة الشاعر الثانى عقب إبداعه قصيدة « لا و لا » بأربعة أيام تقريباً . وقد كان كلاهما يبدى تذكرا طيباً لكثير من دقائق الموقف .

تحليل المسودة ١ : القصيدة « أرأيت هأنذا . . . . »[1] .

الواقع أن تحليل هذه المسودة لم يكن يمكن إنجازه على الوجه الأكمل إلا بالاستعانة بهذه الأسئلة التى ألقيناها . فهى تجلو لنا حقائق ربما ظلت غامضة لولاها . ومن ثم كان لهذه الأسئلة أهمية كبيرة .

(١) وتبدو هذه الأهمية بوضوح عند ما تكشف لنا الأسئلة عن حقيقة هامة ، وهى أن هذه المسودة التى بين أيدينا وهى أول صورة تظهر فيها القصيدة التى نحن بصددها ، ليست صورة دقيقة لعملية الإبداع كما جرت فعلا لدى الشاعر ، فالشاعر يقرر فى إجابته أن أول عبارة وردت على ذهنه هى « أنا لا أخون مشاعرى » ، بينما تبدأ المسودة « أرأيت هأنذا . . . . » . والفرق بينهما واضح من حيث الدلالة على موقف الأنا ، فنى الأولى يقف الأنا موقفاً تقريرياً ، ويعبر عن موقفه تعبيراً مباشراً ، بينما يقف فى الأخيرة موقف « الآخر » الذى يشهد الأنا ويصفه .

وقد أوضح الشاعر فى استباره التسلسل التالى فى ورود الأبيات على ذهنه :

قال : أول ما أتانى « أنا لا أخون مشاعرى . . . »

ثم أتانى بيت لم أثبته فى القصيدة . . . « وجميع أحلام السعادة فى صباك الزاهر ، » .

ثم أتانى « أنا إن عشقت سواك إنساناً فلست بشاعر . . . » .

هذا كله وكنت ما أزال مضطجعاً فى السرير . وعند ما كنت فى طريقى إلى مفتاح النور لأضيئه أتانى « لا شىء بعد سواك يصخب فى ازدحام خواطرى » وأضأت المصباح ، وعند ما بدأت أجلس جاءتنى حالة لا يمكن التعبير عنها إلا بعبارة « إيه ده » . . . بشىء من الضيق .

---

(١) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى .

١٢/٥/٩٤٧

أنا قد أكون ~~ولا أكون~~ سر الإنسان والحياة

أرأيتِ..؟ ها أنذا كفرسان الزمان الغابر

لا شيء بعد سؤال يشرق في زحام خواطري

أنا إن عشقت سؤاله إنسانًا خلقت شاعر

أنا لا أخون مشاعري

وركائب أحلامي تجيء إلى صبا الطاهر

ولدت كل شذى الذي ألج رعبه، وكعبة حائرة

وصفاؤك السمح يزهر في شفتك الغائب

وصداك يصدح كالعذراء في خيال الشاعر

لو ليتاح لي الأغنية

لعرفتِ ما لا تعرفينه.. وعرفتِ أني قد أكون، ولا أكون

أواه.. هكذا تشعرين؟

أرأيتِ؟ ها أنذا كفرسان الزمان الغابر

ألتاث كالطيف المدمى في الغناء الغامر

وأكاد من فرط الحنين

أقول ما لا تسمعين

الرغبة الوهاج تمرح في صباك الزاهر

والفتنة البيضاء تلهث في الحياء الساحر

ومراكب الأوهام تخفق في فؤادك ساخر

أرأيتِ ها أنا لا أبين

أعرفتني؟ أنا قد أكون ولا أكون

فكل أيامي جنون

أرأيتِ؟ ها أنذا كفرسان الزمان الغابر

لا شيء بعد سؤاله ~~يحليه~~ يغوص في ازدحام خواطري

أنا إن عشقت سؤاله إنسانًا خلقت شاعر

أنا قد علمت سرائري

وصداك يصبح كالعذراء في خيال الشاعر

وركائب أحلامي تجيء إلى صباك الطاهر

ولقد نفضت الثير من تحت التراب معذبين

موتى، نشروا فوق الجاحم ثائرين ومدمين

وتجمعت سحب الدماء على رؤوس الثائرين

وأنفذت أضرب ثم أضرب بالشمال وباليمين

~~فيا أيها~~ فإذا بهذا المركب المنسول في طي القرون

تدعمه سلطان الحياة هزأ شرقت فيه الحياه

~~بل~~ بل في خواطرك التي بأبي ~~من~~ منزلي حوائجي

لكننا نجوى كفرسان من الزمان الغابر

منهج من الدنيا ليعود من أي كبرياء نبيه

~~عجبًا لنا كيف ارتضينا لنفسي حيه~~

لا نحسبه بعد أيام قد عفى الزمان على نفوسه

أخالني أدري شيء

~~وتمانعت ... من ... لو~~

~~وتساقطت ...~~

ورأيته كالإله جبلًا لا يبلى نوحه ما يرجى إله.

ومشيت أن الحب يغزل كل حي بالسرور

وتطوف أنسام الهوى في النفس فارغة العبير

وطلبت وحولك هنا هنا منذ خلقت أستار الحياة

فوددت لو حطمت كل مدى يحد من الفضاء

ولقيت فيما لم يحدده الرجاء الغامر

في سبحة كبرى تعبر على خيال الشاعر

أواه ها أنا لا أبين!

~~...~~ بل أحلامي جنون

لا يملكن

سرًا لا ...

فكتبت « أرأيت » فقط . .

ثم كتبت إلى قولى « أنا لا أخون مشاعرى » وكنت أكتب كأننى مدفوع بغير إرادتى .

إلى هنا كان الشاعر فى حال معينة ، وبعد ذلك نجده ينتقل إلى حال أخرى .

وقد يغرى هذا الاختلاف بين تتابع الأبيات فى المسودة وتتابعها كما حدث فى ذهن الشاعر ، قد يغرى بعدم الاطمئنان إلى المسودة لأنها ليست صورة دقيقة للأحداث الذهنية ، ولكنا سنتبين أن المسودة لا تزال على الرغم من ذلك تستطيع أن تقدم لنا الكثير .

(٢) إذا قرأنا القصيدة من البداية حتى النهاية ، لاحظنا أنها تتألف من مجموعة من القمم ومجموعة من المنخفضات . ولكن ماذا نعنى بهذا التعبير فى تحليل سيكولوجى ؟ يظهر أننا أصبحنا شعراء .

الواقع أن المنخفضات نجدها عند ما يعود الشاعر إلى تكرار بيت أو بيتين أو مقطع بأكمله بعد عدة أبيات منوعة ، ومما هو جدير بالملاحظة أن هذه المنخفضات يسبقها نوع من الغموض فى الصور والمعانى . وهى نفسها تمثل لحظات يكاد يكون الغموض فيها تامًّا .

يقول الشاعر فى إجابته فيما يتعلق بالفقرة التالية لـ « أنا لا أخون مشاعرى » :

« بدأت تتضح عندى معان ، لكنها لم تكن بالمعانى المجردة ، كانت معانى لها شكل حلو . . . . ثم إذا بى فى غيبوبة فجعلت أكتب البقية . . . ثم اتضح الموقف من جديد ، شاع فيه الوضوح فكتبت : « الرقة الهوجاء تمرح فى صباك الزاهر . . . . »

واتخذت الضحكات شكلا مجسما ، كأنما أرى تمثال بوذا الساحر .

عندئذ كتبت : « ومواكب الأوهام تخفق فى ذهول ساخر . . . »

إلى « فكل أيامى جنون . . . » ثم أتتنى تلك الحالة التى كالغيبوبة .

وأول ما نستنتجه هنا : أن الشاعر يُدفع إلى هذا الترجيع دفعاً .

ثانياً : يظهر أن لهذا الترجيع وظيفة معينة بالنسبة لعملية الإبداع فقد رأينا أن الشاعر يصل إليه بعد وضوح ويخرج منه إلى وضوح ، والظاهر أنه يمكن الشاعر من مواصلة فعل الإبداع .

ونحن نفترض أن لحظات الترجيع ، وقد أتت بعد شوط قطعه الشاعر ، تعيد التوازن إلى مجال الشاعر ، ولكنه توازن دينامى يعين على مواصلة الفعل ، وقد بين كوفكا أن الفعل يشترط لقيامه درجة معينة من التوازن ، توازن فى المجال المحيط بالأنا ، ودرجة من عدم التوازن داخل الأنا ينتج عنه ظهور توترات ينطلق الفعل للقضاء عليها .

هذا التباين بين لحظات اندفاع وحركة وبين لحظات ثبات نسبى وإعادة اتزان ، هو ما قصدناه عند ما قلنا إن القصيدة تتألف من مجموعة من القمم والمنخفضات .

وقد تحدث تيرنر Turner عن هذين النوعين من اللحظات فى حركة الإبداع الفنى عامة ، سواء لدى الشعراء أو القصصيين أو الموسيقيين أو . . . إلخ . وقال يصف مجرى العملية بينهما : « إن لدى المؤلف تجربة ذهنية يريد أن يترجمها إلى الرموز الملائمة لها ، وليس فى ذهنه الآن سوى شذرة ، وقد انتهى به جهد الأداء إلى وقفة . توقف وانقطع التيار ، فماذا يفعل ؟ إنه يتحول من الاتجاه الإبداعى إلى الاتجاه الاستقبالى ، يعود ينظر فى الرموز ويؤولها ، وبذلك تعود التجربة إلى الوضوح بعد أن كانت قد غمضت ، ويعود التيار إلى مسيره ، حتى يصل إلى وقفه أخرى فيعود إلى الوراء قليلا ليتقدم من جديد وهكذا ، ويقول تيرنر إن حركة العودة مهمتها تثبيت الرموز »(١) .

ومن الواضح فى حالة المسودة التى بين أيدينا أن الترجيع ليس سوى هذه العودة ، وهى واضحة فى هذه القصيدة ، ولكنها قد لا تبدو بهذا الوضوح فى قصائد أخرى .

فالدلالة الدينامية للترجيع أنه نهاية وثبة .

(٣) مما يزيد إثبات هذا الرأى ، ما يلاحظ قبيل المشهد الأخير الذى يبدأ بقول الشاعر :

« ولقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين »

فالفقرة السابقة على هذا البيت ، والتى تبدأ بقوله : « أرأيت هأنا لا أبين » هذه الفقرة كلها ترديد لأبيات قيلت من قبل ، وعلى حسب رأينا تكون

(١) "Musical Quarterly", July, 1944 vol. XXX, No. 3 (New York).

الدلالة الدينامية لهذا الترجيع أنه نهاية « وثبة » واضحة ، وأنه استغلاق المجال الذهنى أمام الشاعر . وقد سألنا الشاعر عما يذكره عن هذه اللحظات التى تم فيها وضع هذا الجزء ، فقال إنه كاد أن يتوقف فى هذا الموضع واستغلق المجال أمامه ، وقد بدأ هذا الغموض قبل هذا الموضع بقليل ، عند قوله :

« وأكاد من فرط الحنين
أقول ما لا أستبين»

وانقشع قليلا لكنه لم يلبث أن عاد إلى غموض آخر .

وقد سألنا الشاعر عدة أسئلة حول لحظات الإبداع ، وحاول هو أن يتذكر كل شيء عنها ، ومن أهم ما قاله فى هذا الصدد :

(٤) فيما يتعلق بالمشهد الأخير ، وهو يلفت النظر لشدة وضوحه ، وكأنه الرقعة الأرجوانية فى القصيدة :

قال : رأيتنى فى شبه حلم ، رؤى تمر فى هدوء . . . . ثم رأيتنى فى حلم فعلا ، أشهد رؤيا . . . عندئذ كتبت : « لقد مضيت أثير من تحت التراب معذبين » واستمر هذا الحلم إلى أن انتهى بانتهاء هذه الفقرة . . . وفى نفس الحالة كتبت . . . « ورأيته كالله . . . »

هذه العبارة إذا أضفنا إليها عدة عبارات مماثلة عند كيتس ورامبو وردان ، اتضح لنا أنها على جانب كبير من الأهمية وسوف نحاول أن نفسرها على أساس فكرة اختلاف درجة الواقعية فى المجال السلوكى من لحظة لأخرى تبعاً لديناميات الموقف .

(٥) كذلك جاء فى حديث الشاعر :

كنت أحس أشياء أريد التعبير عنها ، لكنى لا أعرف كيف أعبر ، اضطربت جدا ، كتبت :

« أرأيت هأنذا لا أبين »

كنت فعلا لا أكاد أتبين ما أريد أن أصوره . . . كذلك عند ما كتبت :

« فكل أيامى جنـــون »

كنت فعلا فى حالة تشبه الجنون فى هذه اللحظة وعند ما كتبت :

« أنا لا أخون مشـــاعرى »

كنت فعلا فى هذه الحالة ، أقول هذا ، لا أوجه هذه الأحاسيس إلى

إلى أحد ، كنت أقولها أنا . . . تذكرنا هذه العبارة بقول رامى : « يحدث أحياناً أن أكون بسبيل نظم قصيدة معينة ، وفيما أنا أنظمها إذا بى مثلا أسمع نعيق البوم ، عندئذ لا يمكن أن أترك هذه اللحظة بدون أن أدخلها فى القصيدة بطريقة ما . وقد حدث هذا ذات مرة ، وأخذت هذه اللحظة فى القصيدة رغم أننى كنت فى اتجاه يغلب عليه الفرح والشعور بالسعادة ، على أن إدخال هذه اللحظة لم يخل أبدا بوحدة القصيدة . »

هذه العبارة لا تختلف عن سابقتها من حيث الدلالة الدينامية لكل منهما . فكلاهما توضح ظاهرة التعبير عن « الحاضر المباشر » لدى الشاعر . ونحن نقول « الحاضر المباشر » للدلالة على أنه يجب أن يكون ذا صلة بالأنا ، وليس مجرد حضوره فى مجال الإدراك البصرى أو السمعى أو حتى الذهنى ، بكاف لأن يجعله قابلا لأن يصير جزءاً من بناء القصيدة .

تحليل المسودة ٢ : قصيدة « ناديت لو سمع التراب ندائى »[1] .

ملحوظة : نظم الشاعر هذه القصيدة من فترة بعيدة ، لذلك لم نستطع أن نلقى عليه أى سؤال بشأن إبداعها . وكل ما يذكره عنها أنها قيلت فى رثاء أخيه .

(١) أمامنا مسودتان لهذه القصيدة ، ولا يمكن أن يقال عن المسودة الثانية إنها الصورة التى ارتضاها الشاعر للقصيدة ، فإن نظرة سريعة عبر الأبيات تطلعنا على انتشار الأسهم هنا وهناك ، ووجود أبيات حشرت لم يكن لها موضع ، أى أنها وضعت بعد أن انتهى الشاعر من كتابة المسودة وعاد يقرؤها ، ثم هناك بعض العلامات التى تدل على أن الشاعر بسبيل الإضافة أو الحذف فى بعض المواضع ، ثم نجد شطباً لأحد الأبيات ، ونجد قرب النهاية سطراً لم يكتمل ، وبيتاً لا يزال فى طور التجريب ، كل هذا فى المسودة الثانية مما يدل على أن الشاعر كان بسبيل عبورها إلى ثالثة ، ولو أننا لا نملك هذه الثالثة .

(٢) على أن المسودة الثانية ينقصها جزء كبير من المسودة الأولى ،

(١) للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى .

(١٠)

أصغى إليك المدمعاتُ

١ ناديتُ لو يسمع التراب ندائي :: ودعوتُ لو يصغي إليك الرجاء

٢ وسمعتُ أصواتَ البحار [illegible] لأرضي

فشرقتُ من دمعي وبالنيران

٣ وهتكتُ أستار الحياة بصرخة :: ثكلى فلم أسمع سوى أصدائي

٤ فغل الأسى بجوانحي فترنحتْ :: سكرى بكأس تجرعت بدمائي

لم يبق منها غير همس الداء

٢ إنما يكمن بيت الحياة وثكلها :: يلف البكاء لعينه الدهماء

١ ما كان الأمنية أبدية :: أقوى الأقدار والأنباء

٢ ضحك الزمان تشرح سلسلة :: أمكانه في رقة الأنداء

٤ دجاجية مشبوبة محسوبة :: قد أبدلت بالرقة الخرساء

قد هربت منه الليالي خلالة :: مستبدة مع الأهواء

(١) ولو أن حزنا منك مر وهطلي :: لرأيت نهر الدمع في أشلائي

(٢) وحملت تعود ورأيت أفتح الرياح نوادبا

أعدى كالبقوى الذئاب وطالما :: حملته بأن يبني الكفاف أحبائي

ولطالعتك الناس بين أحبائي

ولعدت [illegible] تستملي الحياة وتجلى وترجى

النهم القلم بما أنا أهوائي

تستملي هواتف كارها

(٣) ولعدت تستملي الحياة وتجتلي :: زهر المنى في حرك الوفاء

(٤) وتطيب منه ربيعه بحرك بعدما :: ذهب إليك لنغماتي وروائي

(٥) وتشيد في نحو الحياة وطالما :: زينتها لك في حلا حسناء

(٦) وتعيد ما أخذ الزمان بعرفه :: لم يبق منه نوال عز دواء

(١) منذ كان في صدر المسرح وإن يكن :: منه الزمان بعلم الأنداء

(٢) يا طالما طالعتنا بطلعة :: وطوائه كطلوع العذراء

قد أخطأت ونام لمعوده .. وتغيلى

قد كان يدعو عجائب الخطاء

لا سلوى للصبر لخيل ومحب الا عفاء

الا يستاند على الإسار

(١) مرت حياتك كحلم عابر :: وشتت حول شيئه بولراء

(٢) حاسرتك لربنا وجوعوها قلقا وقلقنا

(٣) حفظك ماعية الا عود أجل ... سما الآثار والآثار

(١) وسكنت من ريعه الشباب ولهاه :: أشكو عتبه مدامعي سود

(٢) أتذكر ... في عينيه :: وكما من الأشياء والأقدار

(٣) ... لنفتديه :: نحوا على إذا استفاقه حوائي

(٤) لم لك ألم تك ... عيونك :: كجنايا نافقا: مقابح الإسار والإصرار

(٥) قد كنت فاخر الحسل وحافري :: ومضيت تعلى على من أعدائي

(٦) ها نحن والأنا ليجمعه حفظ عنا :: تسير الى المرمى العتماء

(٧) لم نرعى كيف المقا كظلمة :: ورقصة لسمته :: قد سيه رضى على عناء

(٨) تنمو إلى العادي وقد شيعتنا :: أصاؤه فلنغى في الأخفاء

(٩) مستشرفين إلى لياله كطلقة :: بالأغنية

(١٠) ستراثيينه على الحقول كأننا :: آمالنا وشببة على الأضواء

الجوزاء

(١١) ومضيت طفولتنا وظ هنا لصبانا :: براءة الترفات والأخطاء

(١٢) ... وسريت مع الهوى :: ... ومضيت لكنه عهدي نقاء [illegible]

(١٣) في صحة مه ... شباب ... لا :: ... ومضت بصبه لوحي سنا

(١٤) طالعتني ... أخفى شعاع ...

(١) يا ليلة ... عينيك ناظري :: وخواطري وقد بان أعضائي

(٢) وتسيل في أذني ... من عالم ...

أنجاح أرجو أم أم

(٣) خانا ودوى الزهر المندى ... :: ألقاك في أضفاته ...

ألقاك ... :: أشرقه من الأصم

أشرقت بالإقبال

هزم الغبار

(٤) ألقاك في [illegible] شعاعه في حداء الروحانية الأضواء

(٥) وأراك في الليل العميق [illegible] سريعة :. فتلفت إكثفة على سراج الظلام

(٦) لوني عليك وقد غدوت إخاء [illegible] تردي [illegible] الريح على [illegible] أنباء

يذكو النسر الفتاح في الأحجار

(٧) وعدت طيباً [illegible] نشيج شهيه

[illegible] سوء الغال

كرمة الأطلال ألقى على نشر الحياة وحرفنا : يروى إلى أعماق العيان

مثل الصباح فليس تعرضه شمسه :.

ونبع النهر الحزين [illegible] :

مع أن الشاعر قد توقف ، ونستطيع أن نستنتج هنا أحد أمرين :

(ا) إما أن يكون الشاعر قد حذف هذا الجزء من أجزاء المسودة الأولى .

(ب) وإما ألا يكون هذا الجزء قد كتب عند ما كان الشاعر بسبيل إعداد المسودة الثانية . وكلا الاحتمالين جائز . وليس الاحتمال الثانى ببعيد وذلك لأن هذا الجزء المحذوف لم يكتب فى الورقة عينها التى كتبت فيها المسودة الأولى ، مع أن بها ما يزيد على ثلاثين سطراً تركت شاغرة فى النهاية ، أضف إلى ذلك أن الجزء الذى أسلفنا ذكره مكتوب بالمداد بينما كتبت المسودتان بالقلم الرصاص .

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أن الشاعر قد كتب هذا الجزء فى جلسة أخرى غير الجلسة التى كتب فيها الجزء الأكبر من المسودة الأولى .

(٣) ونستطيع أن نلحظ هنا — قبل أن نترك الحديث عن هذا الجزء المذكور — أن هذا الجزء قد يدلنا على حقيقة هامة ، مؤداها أن الشاعر كان يعانى من ضغط شديد فى نفسه ، وأنه كتب هذا الجزء تحت وطأة هذا الضغط ، فقد كتبه الشاعر على غلاف خطاب ، لم يكتبه على ورقة تدل على استعداد المكان الذى كان يكتب فيه ولا استعداده هو نفسه للكتابة ذلك الاستعداد الذى يقوم على نوع من التنظيم والإعداد من قبل .

(٤) على أننا نتوقف الآن عن استنتاج شىء ذى أهمية ، من كون هذا الجزء قد كتب فى جلسة منفصلة ؛ ذلك لأنه يحتمل أن يكون الشاعر قد نظمه باعتباره قصيدة أخرى غير التى نحن بصددها ، وليس لدينا ما يقوم ضد هذا الاحتمال سوى وحدة الموضوع ووحدة الأداء (نفس البحر ونفس القافية والروى) ، والشاعر نفسه لم يوضح لنا رأيه فى هذا .

(٥) فإذا نظرنا فى المسودة الأولى — دون هذا الجزء — لاحظنا أنه قد اشترك فى كتابتها قلمان — قلم رصاص وقلم كوبيا — وكان اشتراكهما هكذا :

كتب الجزء الأكبر من المسودة بالقلم الرصاص وتوقف الشاعر فى نهايته كالمجهد أو كمن يحاول أن يجهد منبع الوحى فتوقف عند كلمات لم تنتظم فى بيت ، شطب بعضها ولم تبق منها سوى كلمة واحدة لكى تكون مطلع البيت الذى لم يظهر . بعد ذلك نجد سطراً شاغراً ويكتب الشاعر فى السطر

الذى يليه بيتا ويحاول أن يكتب بيتين آخرين فلا يتمكن إلا من نظم الشطرتين الأوليين منهما .

هذا التوقف الذى نشير إليه ، مضافاً إلى ترك السطر شاغراً ، يمكن الاستدلال منهما على أن الشاعر كتب البيت والشطرتين فى جلسة أخرى .

أضف إلى ذلك أن الشاعر قد أضاف بهذا القلم الجديد أبياتاً جديدة فى أنحاء مختلفة من المسودة مكتوبة بالعرض أو بالعكس أو بميل ، والمهم أننا نستطيع أن نميزها بسهولة من بقية الأبيات ، مما يدل على أنه حاول النظر فى قصيدته فى جلسة أخرى ، ومما يدفعنا إلى اعتبار هذه المسودة الأولى مسودتين فى وقت واحد .

وهنا نذكر ملاحظة ريدلى على كيتس(١) ، إذ يقول إن كيتس قلما كان يعود على قصائده بالتصحيح فى جلسات أخرى غير جلسة الإبداع ، ويورد نصًّا للشاعر يقول فيه ، « إن حكمى من النشاط فى لحظة الكتابة بحيث يماثل خيالى . بل إن ملكاتى لتبدو مثارة إلى أقصاها — فهل لى ، بعد أن يتعطل خيالى ، وأفقد الحرارة التى كنت أكتب بها ، هل لى أن أجلس فى برود وليس معى سوى ملكة واحدة ، لأنقد ما كتبت وأنا فى حمى الإلهام » .

يمكن أن يقال هنا إن هذه الملحوظة تخص كيتس وحده دون غيره من الشعراء ، ويجرد للرد عليها بعض أقوال هوراس وأقاصيص زهير بن أبى سلمى عن حولياته ، ولكنا لا نستطيع أن ننهج هذا النهج ، لأن هذا المساس السطحى بالمسائل السيكولوجية ربما جاز أن يقدم عليه النقاد الأدبيون ، وهم يقدمون عليه فعلا ويكتفون بذلك ، أما الباحث السيكولوجى فلا يجوز له ذلك ، خاصة وأن هذه المسألة تمس ناحية هامة من نواحى مشكلة الإبداع الفنى ، تلك الناحية التى دارت حولها الكثير من كتابات النقاد تحت عنوان « الصنعة والإلهام » .

نلاحظ كذلك ، أن المسودة التى بين أيدينا مع امتلائها بالشطب ، فإن هذا الشطب كله فى صلب القصيدة قد جرى بنفس القلم (الرصاص) الذى كتبت به ، أما الأجزاء المكتوبة بالقلم الكوبيا فقد أضيفت حول الأصل الرصاصى بطول الهوامش وعرضها وبعد الأصل بسطر كما ذكرت من قبل .

(١) "Keats, Craftsmanship", by M.R. Ridley, p. 14.

(١) (١) ناديت لو يسمع التراب ندائي — ودعوت لو أصغى البلى لدعائي

(٢) (٢) وأهبت أمواه الوجود لأرتوي — فشرقت من دمعي وما صهبائي

(٣) (٣) وهتكت أستار الحياة بصرخة — ثكلى فلم أسمع سوى أصدائي

(٤) (٤) جعل الأسى بجوانحي قيثارة — سكرى بكأس سجرت بدمائي

(٥) أرهقتني الشكايات ولم أزل — حتى شرقته وضقته بالانكاء

(١) (٦) وسكبت من ريق الشباب ولم أزل — أصغي إلى أن غاض ماء وفائي

(٢) (٧) فغدوت في حلم الزمان وعينه — وكفاية للأشياء والأقذاء

(٣) (٨) لا اللفظ يحمل بعض آلامي فلا — تلهوا فؤاداً بح في الدعواء

(٤) (٩) ربع الصبابة فاستوت آصاله — العتمات بالزاهين الأصفار

(٥) (١٠) قد كنت تاج الجيل وحاضري — ومن تطل على من أغدائي

(٦) (١١) ها نحن والآمال تغمض جفنها — عنا نسير إلى الربى العفراء

(٧) (١٢) نلهو على كف الحقول كنسمة — ربعية رفت على قيثاء

(٨) (١٣) نرنو إلى الوادي وقد همست لنا — أفياؤه فمضى في الأفياء

(٩) (١٤) ستشرفينه إلى المدى خطأ بما — نظر الصبا بالأعين النجلاء

(١٠) (١٥) متوا نعيمه على الحقول كأننا — آمالنا وثبت على الجوزاء

(١١) (١٦) ومضت طفولتنا وداهمنا الصبا — بمرارة النزغات والأخطاء

(١٢) (١٧) هجر الزمان بها.. فسرت مع الهوى — ومضيت دوني في هدى وشقاء

(١٣) (١٨) في همة سحر الشباب لا وقد ومضت — ومضة الوحي في سيناء

(١٤) (١٩) طالعت أحلامي بها.. وأصار لي — أفقي شعاع [illegible]

(١) (٢٠) ما كان إلا ضحكة أبدية — لم يبق منها غير همس الماء

(٢) (٢١) أما لو بكت الحياة وقلبي — ولف البكاء لعينه الدعجاء

(٣) (٢٢) ضحك الزمان بثغره فتسللت — ضحكاته في رقة الأنداء

(٤) (٢٣) ولجاجة مشبوبة محمومة — قد أبدلت بالرقة الإرساء

(١) (٢٤) ثم كان في صدر المسيح وابن مريم — ضحية الزمان بديع الأرزاء

(٢) (٢٥) طالما طالعتني بصباحة ذكرى وطلائع — كحلمه [illegible] الأنداء

(١) (٢٦) حلوا من حزنا مثله فرنه هيكلي — لمرأيت نضح الدمع في أشلائي

(٢) (٢٧) ورأيت أشلاء الرماد نواربا — ولطالعتك النار من أحشائي

(٣) (٢٨) ولعدت تسمع الحياة وتكلى — زهر المنى في عمرك الوضاء

(٤) (٢٩) وتلقنت لي من زعيم خيولك بعدما — ذهب البلى بنضارتي وروائي

(٥) (٣٠) وتشدى نحو الحياة وطالما — زينتها في الحلم الحسناء

(٦) (٣١) ولعبيد ما أخذ الردى لحطم — لم يبق منه نوالك غير ذماء

(٣٢) مرت حياتك بي كحلم عابر ... وشت جدا شبه بالاسرار

(٣٣) هلت مثل الدنيا فلما أدركت ... واستبانت من لغة الافكار

(٣٤) حفظتك وأعيو الوجود أجل ما حفظته من الآباد والآثار

(٣٥) ما زلت منذ مضيت تملأ نا ظري ... وخواطري وتدب في أعصابي

(٣٦) وتسيل في أذني بأشكال الورى : أفراح أرضه أم طبائع سماء

(٣٧) ماذا ترى زهر الزهر المعذب بالهوى ، ألقاك في أفناء للعفاء

(٣٨) ألقاك في وهج النور شعاعه ... وغرام نورانية الاضواء

(٣٩) وأراك في الليل العميق حزينة - كشفت الى سرائر الظلماء

(٤٠) ليني عليه وقد غدرت أهل ما تروي ... على البرعم من أسرار

(٤١) وغدرت فيما ليستح شجيه ... فيذكر الشذى العناق لأزهار

(٤٢) أنا منذ أنت هتفت المغنى علالة ... من روضه تلعو من الأحبار

(٤٣) أطلو على شجر الحياة وخيرنا ... يجري الى أثمار العمار

(٤٤) فحدا أخطأت فيك النوى فالهوى ... قد قام نعصبه عجائب الاقطار

(٤٥) لا تلعب لي العبر الجبل فبعث ... لانسيابه على بالتأسار

(٤٦) سأقول أبكيك الحياة مامن أمت ... وكفنت وموطن عليه ثياني

(٤٧) ولا تطلع الواري البعيد تحيو ... لصحابه نحوهم في الفاية للقاء

(٤٨) قد غطو ولد الرحل وحيدة مشتروة ... أبدا عدنيا ساء ... بوستي لها لأسيابه

ما منوم اليه

(٤٩) حملت بجانبهم إياد خلفه

(٥٠) ما لم الاشباح كيف الفنه ... ودرتدت في أطلاله الشلاء

ومن ذلك نستنتج أن هذه الأجزاء التى كتبت بقلم آخر فى جلسة أخرى مضافة ، إنما أتت للشاعر بعد فراغه من القصيدة بفترة ما ، فأضافها هكذا ، ولم يُدخلها كتصحيحات لبعض الأبيات . ومن شأن هذه الملحوظة الأخيرة أن تعيد لنا الثقة بملحوظة ريدلى عن كيتس .

ولكن يلاحظ أيضاً أن المسودة الثانية لهذه القصيدة تحتوى على ترتيب آخر للأبيات غير ما ورد فى المسودة الأولى . ثم إن الشاعر قد حشر فى تلك المسودة تلك الأبيات التى كان قد أضافها فى المسودة الأولى ، حشرها فى مواضع مختلفة .

(٦) إذا دققنا النظر فى المسودة الأولى وجدنا أنها تتضمن تنظيما معيناً للأبيات ، فهى مقسمة إلى أقسام ، لكن هذه الأقسام غير متساوية ، فهذا قسم يتألف من أربعة أبيات يترك الشاعر بعده سطرا شاغراً (وإذا وجدنا بأحد طرفى هذا السطر بضع ألفاظ فهذه الألفاظ متعلقة بأبيات أتت بعد ذلك أو قبله كما تدل الأسهم التى وضعها الشاعر نفسه) ، وبعده قسم يتألف من خمسة أبيات ، ثم قسم يتألف من ستة أبيات ، ثم آخر يتألف من بيتين وبعده قسم يتألف من ثلاثة ويليه قسم يتألف من أحد عشر بيتاً ، ثم قسم يتألف من سبعة أبيات .

وواضح طبعاً من هذه الفوضى فى عدد أبيات كل قسم أن الشاعر لم يقصد من البداية إلى تأليف قصيدة مجزأة على طريقة المخمسات أو ما إليها ، وإلا لكنا وجدنا نظاماً واضحاً فى تماثل عدد الأبيات فى كل قسم ، أو تماثل قافية يشيع ترجيعها فى نهاية كل قسم أو ما إلى ذلك . فما دلالة هذا التقسيم إذاً ؟ هذا التقسيم الذى يشيع فى المسودة رغم ما بها من شطب وأسهم ودلائل للاستدراك والعدول . . . إلخ) .

إنه يمثل مسير عملية الإبداع بكل دقة .

فالعملية الكبرى التى أنتجت لنا هذه القصيدة بأكملها ، ليست عملية بسيطة ، وإنما هى عملية مركبة ، تساهم فيها عمليات صغرى ، وهذه العمليات الصغرى قد أنتجت لنا كل منها قسماً من هذه الأقسام التى ذكرناها .

فالشاعر لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً ، بل يبدعها قسماً قسماً ، فهو يمضى فى شكل وثبات ، فى كل وثبة تشرق عليه مجموعة من الأبيات دفعة

واحدة ، أو تنساب هذه المجموعة دون توقف الشاعر قليلا أو كثيراً (١).

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر ما يقوله بعض الشعراء فى استخباراتهم ومذكراتهم من أنهم يواجهون فى لحظات الإبداع مشكلة المسارعة إلى كتابة ما يشرق فى أذهانهم ولا يكادون يتابعونه . يقول ساشڤرل سيتول ، « تلك هى المباهج التى لا تطرأ على الكاتب فى حياته الأدبية إلا نادراً ، عند ما تتوالى على ذهنه الصور العقلية ، كما لو كانت تتولد من سن القلم وهو يكتب بل إن القلم فى بعض الأحيان يكون أبطأ من أن يلاحقها تسجيلا (٢) » .

وقد رأينا من قبل ، فى المسودة رقم ١ ، كيف أن الشاعر كان يتقدم بوثبات ، وفى نهاية كل وثبة كان يعود فيرجع بعض الأبيات التى سبق أن نظمت ، ثم يتقدم بعد ذلك ، ورأينا فى الاستخبار المصاحب لتلك المسودة كيف أن لحظات الترجيع كانت لحظات انطفاء وكيف أن الشاعر كان يجتاز هذا الترجيع إلى وضوح يكمل الوضوح السابق عليه ، وكان يحاول « هو نفسه » (أى أن الأنا هو الذى كان يقوم بهذا الفعل) أن يعيد ذلك الوضوح ، أما فى اللحظات الواقعة بين الترجيعات فالأبيات ترد إلى الشاعر — وليس « هو » الذى يجلبها — وكان يصحبها إشراق شديد فى الصور .

والواقع أن المتتبع للاستخبار المصاحب للمسودة السابقة ، يلاحظ أن الشاعر يتحدث عن تتابع لحظات الإشراق والانطفاء عليه ، أو تتابع اليسر والعسر ، أو تتابع « الإلهام » والمحاولات الإرادية الجاهدة . وليس من الضرورى أن يكون لهذا التتابع نظام خارجى واضح (كل ثلاثة أبيات أو أربعة مثلا) إنما هو يجرى على حسب الموقف فى هذه اللحظة .

(٧) هناك ناحية أخرى تكشف عن وجود الوثبات فى عملية الإبداع .

نقارن بين مسودتى القصيدة التى نحن بصددها ، قصيدة « ناديت لو سمع التراب . . . » ، فنلاحظ أن المسودة الثانية قد نقلت إليها الأبيات فى غير ترتيبها الذى عهدناه فى المسودة الأولى ؛ فالأبيات قد رتبت إذاً ترتيباً جديداً ، فالبيت الخامس فى المسودة الأولى ليس هو البيت الخامس فى

---

(١) وهنا يلزمنا أن نضم هذه الملحوظة إلى ملحوظتنا السابقة عن تبادل الوضوح والغموض على مجال الشاعر فإن لهما دلالة دينامية واحدة .

(٢) مجلة « الأدب والفن » الجزء الثالث — السنة الثالثة — ١٩٤٥ (تصدر فى لندن بالعربية)

المسودة الثانية بل الحادى والعشرون ، والبيت الحادى والعشرون فى المسودة الأولى هو السادس فى الثانية ، والعاشر فى الأولى هو السادس والعشرون فى الثانية . فالشاعر إذاً قد رتب الأبيات فى المسودة الثانية على غير ترتيبها فى المسودة الأولى .

ولكن كيف تغير الترتيب القديم ؟ هل قضى عليه الشاعر واختار الترتيب الجديد الذى يروقه ولن نجد أية صلة من هذه الناحية بين المسودتين سوى أن الأولى تمثل الأبيات فى فوضى والثانية تمثلها فى نظام ؟ وبعبارة أخرى ، نتساءل ، هل مضى هذا التنظيم الجديد دون أن يخضع لحتمية معينة يفرضها بناء القصيدة ؟ الجواب على ذلك بالنفى .

إن قولنا بأن الشاعر قد رتب الأبيات ترتيباً جديداً ، قول غير دقيق ، فإنه يوحى بأن الشاعر قد نظر إلى كل بيت على حدة وحاول أن يضعه فى موضعه اللائق به ، وهذا ما لم يفعله الشاعر أبداً ، والذى فعله بالضبط هو أنه رتب المحاميع أو الوثبات .

فالأبيات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ متتالية فى المسودة الثانية كما هى متتالية فى المسودة الأولى ، والأبيات ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ متتالية فى المسودتين أيضاً ، وإن لم تكن فى نفس الموضع منهما ، فهى فى الثانية تؤلف مجموعة الأبيات ٢٠ ، و ٢١ و ٢٢ و ٢٣ ، والأبيات ١٠ و ١١ و ١٢ و ١٣ و ١٤ و ١٥ من الأولى متتالية فى الثانية بالأرقام ٢٦ و ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ و ٣٠ و ٣١ والأبيات ١٨ و ١٩ و ٢٠ من الأولى متتالية فى الثانية بالأرقام ٣٢ و ٣٣ و ٣٤ .

فالشاعر قد غير ترتيب الأبيات فى المسودة الثانية إذاً عما كان عليه فى الأولى ، ولكنه لم يغيرها كأفراد بل « كمجموعات متكامله » أو كأبنية ؛ وهذه المجموعات هى نفسها التى تحدها الأسطر الشاغرة فى المسودة الأولى .

والذى نستنتجه من ذلك مباشرة ، أن لهذه المجموعات من التماسك الداخلى ما يجعلها تبدو للشاعر وحدة لا يمكن تجزئتها .

فعند ما كان الشاعر يتذوق البيت (ليعيد كتابته فى المسودة الثانية) لم يكن يتذوقه بمفرده ، بل كان يتذوقه فى المجال الخاص بهذا البيت ، ومجال البيت هو هذه المجموعة التى هو فيها ، والتى هى وحدة لا يمكن فصله عنها .

ونستطيع أن نشبه القصيدة فى هذا الصدد بالمجتمع . هذا « البناء » الذى يتألف من أبنية صغرى بداخله كالأسر والهيئات والجمعيات وما إليها[١] .
وكما أن معرفتنا للفرد لا تكتمل إلا بإدراكه داخل بناء ، فكذلك البيت لا يكتمل تذوق الشاعر له إلا بإدراكه من حيث هو عضو فى بناء ؛ بناء الوثبة أو المجموعة أولا وقبل كل شىء .
تحليل المسودة ٣ : قصيدة « لا و لا »[٢] .

(١) فيما يتعلق بهذه القصيدة ، لدينا مسودة واحدة وتبييض . والمسودة بكل ما ورد بها من كلام وشطب وأسهم مكتوبة بقلم واحد . ويلاحظ أنها تتألف من ورقتين .

فى الصفحة الثانية من الورقة الأولى أربعة أبيات ، ثم يتوقف الشاعر ويكتب كلمة « توقف » ، وتظل بقية الصفحة شاغرة .

(٢) تتألف المسودة (وكذلك التبييض) من عدة مجموعات أو وثبات تفصل بينها خطوط صغيرة وضعها الشاعر .

وقد سئل الشاعر عن دلالة هذه الخطوط بالنسبة إليه (وكان ذلك عقب إبداع القصيدة بأربعة أيام تقريباً) فأجاب :

« الخط الفاصل بين الفقرة الأولى وما يليها ، يمثل انتهاء ، ولا يمثل وقفة ، هو انتهاء أو اكتمال لشىء وفى الوقت نفسه بدأ هنا شىء آخر ، أما الخط الفاصل بعد الفقرة الثانية فهو مفتعل إلى حد ما ، وما بعد ذلك فهو يمثل اكتمالات وابتداءات معا » .

(٣) بدأت المسودة بعبارة « كما يزحف الر . . . . » ثم شطبها .
وبدأ يكتب بعد ذلك .
ويقول الشاعر فى إجابة له على أحد أسئلتنا :

كتبت عبارة « كذاك تعريت يا فتنتى . . . » فى موضع آخر (وهذا واضح فى المسودة) قبل أن أكتبه فى موضعه لأنه أتانى منذ أن كتبت الكلمة

---

(١) وهذا ما لم يعرفه برجسون لا بالنسبة للابداع ولا بالنسبة المجتمع ، فقد تكلم عن « التخطيط » الذى يوجه المبدع إلى الصور الجزئية التى من شأنها أن تملاه ، وكأن هذا التخطيط كل متجانس ، وكذلك تكلم عن المجتمع وأشاع فيه نوعا من التجانس الزائف .
(٢) للشاعر محمود العالم .

كما تعصف الريح فوق الهشيم وترتجف الشيخ فوق العدم
كما يزحف الإثم فوق القلوب فيمحق فوق الحياة الندم
كما تتمشى الظلال الطوال فوق [illegible] من العدم

لذلك تعريت يا فتنتي فوق الحياة ولم أحتشم

عجز !!!

كما ترقص الريح فوق الهشيم فترتجف الشيخ فوق العدم !!
كما يزحف الإثم فوق القلوب فيمحق فوق الحياة الندم !!
كما تتمشى ظلال الصباح على [illegible] سماء [illegible]

فيا نور يشرق الصبح سر الحياة وما يشرق الليل سر العدم
لذلك تعريت يا فتنتي فوق الحياة ولم أحتشم

وأدركت أني على قمة أعاني الخريف ولا أحترق

وناديت ناديت يا فتنتي وناديت ناديت .. هل فيه مطمع ..
وعانيت كيف أستطيع الحياة؟ وعانيت كيف يموت الشباب

تغفو
فأدركت أدركت أني ضعيف [illegible]
[illegible] حطيم [illegible]

على قدميك خضرة الحياة [illegible] خلفك الشفق
[illegible]

عبرت إليك [illegible] ولكن للعجب ولم أحترق
وجئت إليك [illegible] ولكن [illegible] ولم أنطلق
فلطفك [illegible] بالحياة فيا [illegible] أحترق ..
[illegible] ولا أنا [illegible]

وأدركت أنْ كل شيء   أمامي الغروب ولا أقترب

ما
فناديت ناديت يا وحدتي   ووراء البشائر دمع احتجب

لمست ~~يا~~ يا بوحدتي بالحياة   فيا وحدتي ليتك لم الرحيح

وما تصنع الريح يا وحدتي   ~~فيا~~ فما الذبالة لا تشتهي

ألفي توقف

سأهجر تستبد ـــ ولم نفترق

وناديت ناديت يا قسوتي — وناديت ناديت حتى الصدى [illegible]

بروحي لغاي ودمي قمحتي — صداي لغاي وجسد دمي المنشهد

وحولي مواكب الغائم — يهز تراقص ترنيمة المتشعم

ويكبر أ. أسير أنا ديني — وناديت كيف لم تستفهم

أتذكر ماذا ومن سر الغربة — سعى [illegible] الربيع والعشق

أتذكر الغائظ الثائرات في غير ما لن تستقيم — الطرفي

مع دور ٥ ص

أتذكر معناي .. معنى الحياة معنى التمرد معنى الحروف..

تساءلنا في مجالي القنوط وتجوادنا في مجادي الظلم

سأهجر مسرعها ماحبيب .. وثم افترقنا ... ولم نفترق..!!

وادركت أني في وحدتي [illegible] — أعاني الغروب ولا اقترب

فناديت ناديت يا وحدتي — وراء الحجاب ولا أحتجب

تلهيت يا وحدتي بالحياة — فيا وحدتي كيف لم أرتهب

وما نضب الزيت يا وحدتي — لحصاني لذائذ لا تنضب

وناديت ناديت يا وحدتي — وناديت يا وحدتي .. لم تجب

بروحي لغاي ودمي قمحي — صداي ولحني دمي المضطرب

وحولي مواكب الغائظ — تراقص ترنيمة المستحب

وناديت ناديت يا وحدتي — وناديت يا وحدتي .. لم تجب

فأدركت أني مع وحدتي — أعاني الغروب ولا أغترب

فأحسست أن الصوت صوتي ... هناك هناك لا يقترب

ومن خاطري الآن رجع الصدى — عزيم الخيل [illegible] مكتئب

فأصبح أصبح كل الذي — يصيف صدى مغترب (أضاف إليه / أحال سوى)

فأجنو عليه وأحيا به — وليدا جديدا غريب النسب

[illegible] حاجز رجع الصدى — [illegible] مشغل مكتئب

وما كان فيه عيد النبي فكم — صداي [illegible] النسب

(٣)

وأدركت أني على قمة — أعاني الحريق وأحترق

فلا أنا جاوزت زيف المدى — ولا أنا شاركت هذا الزحام

فناديت ناديت يا فتنتي — وناديت ناديت... هل ثمة نطق!!

على تستسيل عصرة الحياة — وهنا نزع خلعت هذا المنقعر

ورأيت كيف تغور الحياة — وأدركت كيف يموج الشعر

فلا أنا جاوزت ذاك المدى — ولا أنا شاركت هذا الزحام

تلطف يا فتنتي بالحياة — ويا فتنتي كيف لم أحترق

وأدركت أدركت أني هنا — وقلب مزقه

على رصيف أصب الحياة — فلا بلاد تبنوك أكفه قعد

فاعصر أعصر يا فتنتي — حتى أعصر حتى أعمد

وأحيا وتحيين أني وندفن — ونمضي ونمضي ولا ننطلق

ويا فتنتي كل هذا الوجوع — ويا فتنتي كل هذا العذاب

وأحترق وتحترقين يا فتنتي — ونعصر حتى نذوب

تلطف يا فتنتي بالحياة — ويا فتنتي كيف لم أحترق

فلا أنا جاوزت صخذان المدى — ولا أنا شاركت هذا الزحام"

٥ ——— ١

(٤)

~~فأدركت أني من زمن — أعاني الغروب ولا أغرب~~

فأدركت أني من زمن — أعاني الغروب ولا أغرب

وما نضب زيتنا يا فتنتي — فالذبالتنا لا تشب

الأولى فى البيت الأول ، وأحسست أنه لم يأت وقته بعد ، وبعد عدة أبيات إذا به يأتى إلى ، فوضعته فى موضعه .

يلاحظ أيضاً أن الوثبة الأولى مكتوبة فى بدء الصفحة الأولى ، وهى غير مكتملة التفاصيل ولا الوزن . لكنها مكتملة على الأقل من الناحية الشكلية العامة ، فالبيت الأول والبيت الأخير مكتوبان ، وبينهما بيتان مكتملان وكلمتان هما بداية بيت ثالث . ومع أن الوزن لم يكتمل فإنه على كل حال موجود إلا فى البيت الأخير الذى فرض نفسه بشدة على ذهن الشاعر مما اضطره إلى أن يكتبه وهو يشعر أنه لم يحن وقته بعد . والقافية مستقرة ، تتألف من الميم الساكنة المسبوقة بحركة فتح .

فنحن إذاً بصدد وثبة أتت الشاعر ككل ، بعض تفاصيله لا تزال غامضة ، ولكنه على كل حال كل مكتمل ، وقد كانت بعض أجزائه تزحم بعضاً .

(ملحوظة : يلاحظ أن الجزء الذى فرض نفسه على الشاعر قبل أن يحين موعده فاضطر الشاعر إلى أن يتخلص منه بكتابته فى موضع جانبى ، هذا الجزء يتعلق بالأنا مباشرة . فإذا عدنا إلى المسودة الأولى للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى ، لاحظنا أن أول ما اندفع إلى ذهنه « أنا لا أخون مشاعرى » وهو تعبير مباشر عن موقف الأنا . ولكننا نترك هذه الملحوظة الآن دون أن نقيم عليها رأيا ذا أهمية) .

وقد وضع الشاعر بعد ذلك خطًّا صغيراً وشطب ما كتب ووضع بعده عنوان القصيدة . ثم بدأ يكتب .

(٤) ووضع العنوان دليل الوضوح . وقد جاء ذلك عقب كتابة الفقرة الأولى .

يمكن أن نستنتج من ذلك أن وضع الفقرة الأولى قد أدى إلى زيادة الوضوح لدى الشاعر ، أى أنه تبين اتجاه القصيدة ككل[١] .

وأن الفقرة الأولى قد فرضت نفسها على الشاعر ككل ، لا كعدد من الأفكار والألفاظ المصفوفة يتقدم بها الشاعر ليدور حول فكرة معينة .

---

(١) ويمكن أن نربط بين هذا الاستنتاج وبين تحليلنا لإجابات الشعراء على السؤال الأخير من الاستخبار ، وهو السؤال الخاص بتحديد نهاية القصيدة .

وكذلك نستنتج أن الشاعر لم يتقدم من العنوان إلى البناء ، بل على العكس تقدم من البناء إلى العنوان (ثم زاد البناء تفصيلا) فالفكرة العامة ، قد وضحت له من خلال البناء .

(٥) بعد العنوان كتب الشاعر الوثبة الأولى مرة ثانية ، مكتملة التفاصيل ، وقد تم البيت الناقص وتغيرت بعض الألفاظ فى الأبيات الأخرى . وأستقر الوزن .

ويلاحظ أن بعض أطراف البيت الأخير من هذه الوثبة يبدو ضغطها شديداً على الشاعر . لذلك نجده بعد البيت الثالث على وشك أن يكتب بيتاً ذا بداية تشبه بداية البيت الأخير : « كم تتعرين » . ونلاحظ أن الشاعر يضع أمام البيتين الأولين علامتى تعجب . وقد وضعت هذه العلامات أمام العنوان وأمام بعض أبيات القصيدة والظاهر أنها دليل شحنة انفعالية شديدة الوطأة .

(٦) يبدو أن الموقف يفلت أحياناً من قبضة انتباه الشاعر ، فإذا هو ينساق مع الآلية اللفظية ، ينساق مع بداية تكون قد سيطرت على عدة أبيات قبل ذلك . ثم لا يلبث أن يستعيد الموقف فيشطب هذه البداية ويرجع عنها . وتتكرر هذه الظاهرة فى عدة مواضع .

(٧) بعد ذلك يمضى الشاعر فى كتابة الوثبة الثانية . وقد كتب هذه الوثبة مرتين . لكنه فى المرة الأولى تركها ناقصة ، تنقصها بعض الأبيات ، ثم إن ترتيب أبياتها فى المرة الأولى غيره فى الثانية ، ويحدث أحياناً أن ينساق الشاعر مع الآلية اللفظية كما حدث بعد البيت الأول لكنه لم يلبث أن شطب اللفظ الذى كتبه . وبدأ بداية أخرى .

وهو يكتب بيتا ثم يشعر أنه لم يضعه فى موضعه فيضع سهماً يحدد له موضعه ويضع بيتاً ثم يشطبه بأكمله ولا يضعه فى المرة الثانية . ويضع بيتين ولا يشطبهما ، ولكنه لا يثبتهما فى المرة الثانية ولا فى التبييض ، ويمضى فى وضع أبيات أخرى ثم يتوقف .

وهنا نلاحظ : أن هذه الأبيات الأخرى قد وردت فى التبييض فى وثبة أخرى . وقد أتت قبل هذه الوثبة الأخيرة وثبة غيرها . فهل معنى ذلك أن « الوثبة » تمزقت وفقدت كيانها ؟

نلاحظ أنه كتب فى المرة الثانية بعض هذه الأبيات أيضاً ، الأبيات

التى وضعها فى التبييض فى فقرة أخرى بعيدة . لكنه وضع بعدها خطًّا . وكتب بيتين من الأبيات الأربعة التى كونت أخيراً (مع غيرها) الفقرة الأخيرة . ويلاحظ أنه ترك ما بعد هذين البيتين شاغراً وكان يتسع لعدة أبيات أخرى . وتدل هذه المسافة ، على أن الشاعر قد عبر حدود وثبة لم يبينها فترك لها مكاناً .

فالوثبة قائمة فى ذهنه ككل متكامل ، يشعر بها (دون أن يتبين معالمها) ولكن وثبة أخرى اشتد ضغطها حتى أقصت الأولى عن انتباه الشاعر ، ويلاحظ أنها أقصتها ككل متكامل ، وشعر الشاعر أنه يكون بذلك قد أقصى شيئاً له كيان قائم فى نفسه ، وهو « يشعر بمعالمه » ، والدليل على ذلك هذه المسافة التى تركها .

(٨) فى الصفحة الرابعة يكتب الوثبة الرابعة . وهى مكونة من تسعة أبيات . وقد وضع بعدها خطًّا صغيراً .

ويلاحظ أنه وضع الوثبة كلها معا فى مكان معين من التبييض فلم يفصل بين أبياتها من وثبات أخرى .

(٩) بعد الخط بدأ يكتب ، فكتب تسعة أبيات ، ثم وضع خطًّا آخر ، وكتب بعده ستة أبيات ملآى بالشطب والتصحيح والأسهم .

يلاحظ :

أن الشاعر لم يضع الخط الأخير فى التبييض . فجعل من الوثبتين فقرة واحدة تتألف من أربعة عشر بيتاً (وحذف أحد الأبيات الستة الأخيرة) .

لكنه مع ذلك لم يستطع أن يعتدى على كيان الوثبتين . فأبياتهما لا تزال فى نفس الوضع . ولم يتغير سوى وضع البيت التاسع فقد وضعه الشاعر فى النهاية أى رقم ١٤ . ومع ذلك فنحن إذا نظرنا فى هذا البيت وجدناه هو نفسه البيت الذى بدأت به المجموعة الأولى ، فهو مجرد ترجيع . وقد يكون لهذا الترجيع مهمة دينامية ، مهمة إغلاق المجموعة المتكاملة أو بعبارة أخرى إكمال الوثبة والظاهر أن الشاعر قد غابت عنه بعض أجزاء الكل ففرض هذه النهاية ، وقد كانت حاضرة لديه ، ثم ظهرت بعد ذلك الأجزاء الغامضة فوضعها وصحح بعد ذلك وضع النهاية .

فالشاعر (أعنى الأنا عنده) يتدخل أحياناً ، بأن يقصد قصداً ، لفرض

نهاية قبل أن يكتمل الكل .

(ونذكر فى هذا الصدد قول الشاعر محمد الأسمر ، « وقد أخبرنى بعض إخوانى أنهم لا يجدون فى صياغتهم لما ينظمون أى عناء ، أما أنا فأجد من ذلك الشيء الكثير حتى لأحاول أحياناً اقتضاب القصيدة والخلاص منها لشدة ما أعانيه من الانفعالات بسببها . »)

ويرجع هذا التدخل من « أنا » الشاعر ، إلى أن بعض أجزاء الكل قد غمضت جداً ، مما جعل الأنا يبرز فى مقابلها نتيجة لما يعانيه من توترات تدفعه إلى توضيح الموقف فيفرض الشاعر النهاية ، ولكن يظل عنده دفع غامض فلا يقبل هذه النهاية ، (مجرد توتر يشعر بضغطه) ، وقد يدفعه ذلك إلى محاولة أخرى ، كما حدث مع صاحب هذه القصيدة ، وقد أكمل الكل ، وفى التبييض لم يفصل بين جزئيه وأخر النهاية التى كان قد فرضها .

ولا نستطيع أن نقرر هنا أن هذه النهاية قد فرضت نفسها عليه فى ذلك الموضع المبكر ، كما حدث فى أول وثبة من القصيدة ، وإلا لكان قد ترك أثراً ما يدلنا على ذلك .

الفصل الرابع

تخطيط عام لتفسير عملية الإيداع على أسس دينامية

التجربة الخصبة ــ لقاء التجربتين ــ الخصائص الفراسية ــ خطوات الإبداع ــ مشهد الشاعر ــ الحواجز أو قيود الإبداع ــ النهاية ــ تلخيص .

انتهينا من تحليل الإجابات الواردة على الاستخبار وأقوال الشعراء فى الاستبار ، وتحليل المسودات ؛ وقد وقفنا من ذلك كله على حقائق معينة ، ونريد الآن أن ننظر فى هذه الحقائق لنكشف عما وراءها ، أو بعبارة أخرى ، نريد أن نكون فكرة منظمة عن ديناميات عملية الإبداع فى الشعر .

١ ــ التجربة الخصبة :

تجرى المناقشات العديدة حول ما يمكن أن يلهم الشاعر شعرا ، ومن العسير على أصحابها أن ينتهوا إلى رأى حاسم فى هذا الموضوع . ذلك أنه على حين تمر بالشاعر عدة حادثات نجده يقف فجأة عند إحداها ثم يترك مجال الواقع العملى ويندفع فى مجال الإبداع الذى هو مزيج من الواقع والتهويم ، وينتهى من ذلك بقصيدة . ومن الجلى هنا أن حادثاً معينا هو الذى ألهمه الشعر ، وليس صحيحاً ما يقول كولنجوود من أن كل حادث يمكن أن يكون ملهماً . غير أننا إذا نظرنا فى عدة حالات لإلهام الشاعر ألفينا الأمر على خلاف ذلك .

يقول إدجار آلان پو إن خير موضوع للإلهام هو موت فتاة جميلة ، فى حين يقرر شلى فى أحد خطاباته إلى بايرون أن أحداث الثورة الفرنسية

معين للإلهام لا ينضب . ويقول كيتس إن قراءته « للملك لير » دفعته إلى إبداع سونيته وضعها بمثابة تقديم للمسرحية ، فى حين يقرر رامى أن الصوت المرجع طالما ألهمه القصيد ، ويقول بهجة الأثرى إن وفاة صديقه ألهمته قصيدته التى مطلعها :

لمن حُشدت هذى المآتم يا دهــر   وناح الحجا والعلم والشعر والنثر

وكذلك كانت وفاة الأعزاء ملهماً لمردم بك وعبد الرحمن صدقى وعبد الرحمن الشرقاوى . فماذا يعنى هذا الإحصاء ؛ أيعنى أن شهادة كولنجوود صحيحة ؟ بمعنى أن أية تجربة يمكن أن تكون خصبة إذا أراد الشاعر ، أم أنه لا يزال هناك شرط آخر وراء هذه التجارب ؟

إن محاولة تحديد التجربة الخصبة تحديداً فينوتيبياً محاولة فاشلة حتما ، وهذا واضح من الأمثلة القليلة التى أوردناها . وليس هذا بعجيب فكل الظاهرات السيكولوجية لها هذه الخاصية التى يرجع إليها السبب فى تعقد الميدان أمام عدد من الباحثين تعقداً يدفعهم إلى كثير من التعسف أو الفرار من المشكلة كلها .

ولقد رأينا فى الفصلين الأول والثانى من هذا الباب أمثلة لهذا التعقد فى ميدان العبقرية والعبقرية الشعرية خاصة ، وعرضنا لكثير من الوثائق التى تبدو إذا ما نظرنا إليها على أسس فينوتيبية ، متباينة كل التباين ، ولكن النظرة الجينوتيبية لا تلبث أن تراها مظاهر مختلفة لأساس دينامى واحد . وهذا ما نريد أن نتبينه بالنسبة لهذه الظاهرة المختلفة التى تصحب الخطوة الأولى من خطوات عملية الإبداع . نريد أن نتبين الأسس الدينامية لظهور التجربة الخصبة فى مجال الشاعر .

كل الإجابات التى بين أيدينا ، تكشف عن أنه ما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها « ماض » فى نفسه ، حتى القصائد التى اختلط أمرها على « رامى » و «الغضبان» ، قصائد اللحظة الحاضرة كما يسميانه، يسرى عليها هذا الرأى أيضاً . فإذا أردنا أن نحدد هذا الماضى ، قلنا إنه تجربة اشترك فيها « الأنا » ككل ومن الواضح أن كثيرا من التجارب تمر بنا دون أن يشترك فيها الأنا ككل ، بمعنى أنها لا تقوم على توترات عميقة لدينا .

ومن الأمثلة على ذلك ما وجدته الباحثة السيكولوجية تسيجارنك فى تجاربها

على تذكر الأعمال التامة والفرق بينه وبين تذكر الأعمال الناقصة . فقد لاحظت هذه الباحثة أن بعض الأشخاص كانوا يقاومون مقاومة عنيفة محاولتها إيقافهم عن إتمام بعض الأعمال ، بينما كان الآخرون يبدون مقاومة طفيفة نسبياً ، وقد استنتجت من ذلك أن أى إيقاف لعمل متكامل ، أى له بدء ونهاية ، قبل أن يتم تلقى مقاومة بفعل التوتر الذى بدأ الفعل بظهوره على أن ينتهى بانتهائه . وتتفاوت المقاومة من شخص لآخر تبعاً لموقفه ككل ، وقد وصفت الأشخاص الذين أبدوا مقاومة أعنف من زملائهم بأنهم أشخاص طموحون .

ومما لا شك فيه أن التوتر الدافع لدى هؤلاء كان أكثر عنفاً ولا بد أنه صادر عن أجهزة عميقة فى الأنا ، تميل إلى الاتزان بدرجة أعظم ، بل لقد يصدر عن « الذات » أحياناً . وتقول الباحثة إنهم فيما يبدو قد ربطوا بين إتمامهم العمل وتقدير شخصيتهم بوجه عام .

فهناك إذاً إختلاف دينامى عميق فى تلقى كل منا لأية تجربة . فقد يسألنى أحد الزملاء سؤالا علمياً لاعتقاده أننى أستطيع الإجابة عليه وتمر المسألة « بسيطة » دون أن تترك أثراً عميقاً ، بينما يسأل هذا الزميل زميلا آخر نفس السؤال ويعجز الأخير عن الإجابة أيضاً لكنه لا يطيق أن يعترف بالعجز أو يحاول أن يجد مبرراً أو يدعى النسيان وقد يدفعه ذلك إلى بعض القراءات تأهباً للمواقف المماثلة ، والمهم أن المسألة لا تمضى بالنسبة له « بسيطة » ، بل تمس بعض الأعماق مما يظهر أثره فى كل مظاهر الاستجابة لهذا الموقف .

وبالمثل قد أشهد منظراً أو أسمع حديثاً أو أتلقى نبأ ، فتترك هذه الأمور آثاراً مختلفة تبعا للموقف ، ومن المحقق أن موت أحد أصدقائى يترك لدى أثراً أعمق بكثير من موت شخص غريب ، بمعنى أنه يمس أعماقاً فى الأنا لا يمسها هذا الحدث الأخير ، ويترك فى هذه الأعماق توترات تدفعنى إلى خفضها كيما أعود إلى نوع من الاتزان ، ويظهر أثر ذلك فى كل مظاهر اللوعة والأسى . ويمكن أن يقال إن تجربة ذبح شاة وقعت عند « مردم بك » هذا الموقع ، فتركت لديه آثارا عميقة فى الأنا .

فإذا وقعت للشخص تجربة أخرى تمس هذه الأعماق أى يكون لها بالنسبة للأنا نفس الدلالة التى كانت للتجربة القديمة ، فإن آثارها تلتقى

بآثار التجربة القديمة ويؤثر هذا فى دلالة التجربة الجديدة . ويحدث هنا ما يسميه بعض الشعراء « دوامة » ، تُبعث فيها بعض المواقف الماضية وتختلط بآثار الموقف الحاضر ، هذه التجربة التى تقع للأنا وتثير فيه آثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من الأنا ، هى التجربة الخصبة بالنسبة للشاعر ، أعنى من يحمل الإطار الشعرى باعتباره الطريق إلى استعادة النحن .

ويرى ريتشاردز[١] أن من أهم مميزات الشاعر ، قدرته على استخدام وجوه الشبه بين تجاربه والسيطرة عليها من خلال تأثير هذه الوجوه بعضها فى البعض . ويحاول أن يحدد السبب الذى من أجله تبعث بعض التجارب الماضية دون سواها ، فيقول إن قابلية التجربة للبعث تعتمد أولا وقبل كل شىء على مقدار اهتمامنا ، أو بالأحرى على دوافعنا التى نشطت أثناءها . وإذا نحن لم نعان اهتمامات مماثلة فإن البعث يكون عسيراً . فالتجربة الأصلية مشيدة على عدد من الدوافع ، أتتنا من خلالها ، بل لقد نستطيع أن نقول إنها هى هذه الدوافع نفسها ، والشرط الأساسى لبعثها هو حدوث دوافع مشابهة . ومما لا شك فيه أن عودة جزء من الموقف من شأنها أن تعيد إظهار الكل ، ولما كانت دوافعنا تنتمى إلى عدة أبنية ، فمن المؤكد أن بعض المنافسة ستجرى حول أى هذه الأبنية هو الذى سيبعث ، والظاهر أن ما يحسم المشكلة هو نوع العلاقة بين الأجزاء ، فإن الكل الأكثر انتظاماً أقوى مما سواه من الأبنية ، والآثار المنتظمة ، أى المتخلفة عن تجارب استجبنا لمقوماتها « ككل » تكون أكثر استعداداً من غيرها للبعث . ويمضى رتشاردز إلى أبعد من ذلك فيحاول أن يقرر الشروط الفسيولوجية لهذه الاستجابة للمواقف ككل ، فيرى أنها تتلخص فى درجة مرتفعة من التنبه[٢] ، وهذا الشرط يصدق على أبسط الآليات كما يصدق على أعقد الأفعال الشعورية ؛ وقد بحث الدكتور هنرى هيد Henry Head مسألة التنبه[٣] ، وأوضحها بالمثال الآتى : أصيب أحد الجنود فى المنطقة الجبهية اليسارية من المخ ، ولكن ظل فيما يبدو سويا . فهو يسلك سلوك الأسوياء

(١) "Principles of Literary Criticism", I.A. Richards, p. 180-186.

(٢) vigilance

(٣) "Principles of Gestalt Psychology", K. Koffka, p. 100.

فى الحياة اليومية ، ويعمل بنشاط منجزاً ما يطلب إليه ، غير أنه جعل يكتب ذات يوم خطاباً إلى أمه التى ماتت منذ ثلاث سنوات ، وكان مقتنعاً بوجود مدينتين كل منهما تسمى « بولونيا » ، إحداهما فى طريق عودته من ميدان القتال بالقرب من نيوكاسل ، والأخرى فى فرنسا ولا بد من عبور البحر كما تصل إليها . وهذا يدل على أن تجربة المرور فى بولونيا بعد الإصابة ، حدثت دون أن تتأثر بالتجربة السابقة عند ما مر الرجل بهذه المدينة نفسها فى طريقه إلى ميدان القتال . ويمكن تفسير ذلك على أساس أن الإصابة قللت من قابلية الجهاز العصبى للإنفاذ[1] . فأصبح الشخص يستجيب للمواقف كأجزاء متناثرة ، وهنا يقال إن درجة التنبه منخفضة ، فالمقصود بدرجة التنبه قابلية الجهاز العصبى للإنفاذ بحيث يمكن أن تلتقى آثار التجارب المتشابهة .

غير أن هذا التعليل لبعث آثار بعض التجارب الماضية عند الشاعر ، بالرجوع إلى فكرة التنبه كشرط فسيولوجى لا يعدو حدود التخمين ، باعتراف رتشاردز نفسه .

٢ ــ لقاء التجربتين :

ماذا يحدث بالضبط عند ما تلتقى التجربة الحاضرة بآثار التجربة الماضية ؟ ها هنا مشكلة دقيقة وغامضة إلى حد بعيد ، غير أننا سنحاول أن ننفذ إليها مستعينين بما ورد فى إجابة مردم بك ورضا صافى عن السؤال الأول ، فهما قد ألقيا على هذه اللحظة قسطاً من الضوء لم يتوفر فى الإجابات الأخرى .

يقول مردم بك : « وذلك أننى شهدت مرة بدارنا جزاراً يذبح الأضاحى .... فكنت أنظر إليه يذبح الواحدة بعد الأخرى بخفة وقساوة والأضاحى تتخبط بدمائها وتغط غطيطاً منكراً . وقامت صور هذا المشهد فى نفسى ، أستهجن قساوة الجزار وأرق للضحايا . . . .

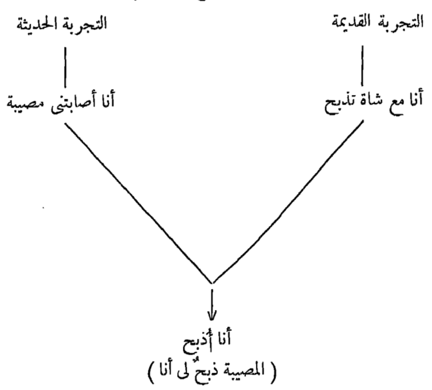
ومضى على ذلك زمن طويل ، ومنيت بفاجعة ما كنت أقوى معها على الرثاء ، بل ما كنت أطيق أن أسمع رثاء أو أقرأه ، ودافعت الشعر وتشاغلت

---

(١) permeability

عنه . وكنت أشعر بعد تلك الفاجعة كأنني مذبوح ، وتنبهت صور الضحية في نفسي ، وخيل إلىّ أنني أقاسي من جرح المصيبة مثل ما تقاسي من ألم الذبح . وأظلني حال من الشعر هزني للقول . . . . »

فالأمور إذاً قد جرت عند الشاعر على هذا النحو :



كذلك الحال مع رضا صافي ، ينتهي اللقاء بين تجاربه القديمة (العطف على اليتامى والصمم) وبين التجربة الحاضرة إلى : « أنا اليتيم » ، وتنتظم هذه النتيجة ، كما تنتظم النتيجة السابقة في القصيدة التي ظهرت لنا . فلسنا في قصيدة مردم بك بإزاء تجربة تدور حول شاة تذبح ويوصف هذا المشهد وصفاً موضوعياً ، بل نحن بإزاء تجربة تجرى على الأنا ، وكل ما يظهر في مجراها يظهر على أنه متعلق بالأنا ، وكأن الشاعر يريد أن يقول ، « إن المصيبة التي أصابتني هي ذبح لي ، أو إنني أعاني فيها آلام الذبح كما كانت تعانيها الشاة » ، كذلك عند رضا صافي ، لسنا بإزاء تجربة تدور حول شكر المتبرعين لليتامى الذين هم غير الشاعر ، بل نحن بإزاء تجربة تجرى على الأنا ، «إنكم إذ تعطفون على اليتامى تجدوني بينهم ، فأنا يتيم» . ومن هنا وردت هذه الأبيات الصريحة في التعبير عن موقف الأنا :

سلوا الليل عن لهفى إلى جنح حاضن   يرد الأذى عنى ، ويدفى عظاميا
سلوا العيد والأطفال حولى أراهم   يعبون من عطف الأبوة صافيا
وأغدو وقد جفت عروقى من الظما   إلى نهلة منه تبل أو اميا
أنا الجائع الظامى إلى كف والد   تربت خدى أو تفلى النواصيا

....

ومع أن قصيدة مردم بك ليس بها مثل هذه الأبيات الصريحة فى الإبانة عن موقف الأنا ، فهى متجهة فيما يبدو إلى وصف مشهد ذبح الشاة ؛ إلا أننا إذا دققنا النظر قليلا وجدنا هذا الوصف فى الواقع وصفا لحال الأنا ، يبدو ذلك مثلا فى قول الشاعر :

لحى الله جزاراً يتل ضحية   وركبته عبء على الصدر مطبق

وفى قوله :

حنا فوقها كالذئب فوق فريسة   وما كل حان لو تدبرت مشفق

وفى قوله :

ولم أرها تزداد إلا وداعة   فما باله يزداد عنفاً ويحنق

ولسنا نريد بذلك أن نقول إن الشاعر عند ما كان يكتب هذه الأبيات كان يعتبر « فى وضوح وتدبر » الشاه رمزاً له » ويقصد فى البيت الأول إلى وصف موقف القدر منه فيرمز له « بركبة » الجزار التى هى عبء على صدر الشاة ، لسنا نقصد ذلك ومن المرجح أن الشاعر لا يمارس الأمور هكذا ، غير أن وصف ارتكاز الركبة على الصدر بأنه عبء ، والمقارنة بين « الحانى المشفق » و « الحانى المفترس » ، يدل على أن التجربة تدور حول الأنا ، ولو أننا حاولنا أن نتتبع فى كل بيت ما يدل على ذلك لقدر لنا أن ننزلق إلى كثير من التعسف ، والواقع أننا فى غنى عن ذلك ، ويكفى عن ذلك أن نقرر أن « القصيدة ككل » إنما تدور حول الأنا ، فهى وصف لمجال إدراكى مركزه الأنا ، وفى مثل هذا المجال تكتسب المدركات الخصائص الفراسية (١)، وربما كانت هذه الخصائص من أبرز ما يكشف الشاعر عنه فى إبداعه .

---

(١) Physiognomic characters

٣ ـ الخصائص الفراسية :

الواقع أن التعبير عن هذه الخصائص من أهم ما يميز الكتابة الأدبية على الإطلاق ، فانظر مثلا إلى هذا المقال فى عملية الإبداع ، ولنفرض أننى أنطلقت فى حديثى فإذا بى أتكلم عن الشاعر المسكين أمام سلطان اللفظ الطاغى ، عندئذ ستقول إن هذا مقال أدبى وليس مقالا علمياً ، والتعليل الشائع لمثل هذه التفرقة أن الكاتب أصبح « ذاتياً » ونسى ما توجبه عليه الموضوعية ، وهذا الرأى صحيح ولكنه غامض . ولتوضيحه نضرب مثلا آخر .

ينظر الطفل إلى هذه اللعبة « فتجذبه » ويحاول أن يدفع أباه إلى شرائها ، وينظر إلى هذا المقعد « فيدعوه » المقعد إلى القفز عليه ، والكرة « تهيب به » أن يركلها ، والعصا تحمسه إلى « امتطاء صهوتها » وهكذا كل ما فى مجاله يرتبط بالأنا مباشرة فيدفع فبه التوترات الدافعة إلى الفعل . وعلى العكس من ذلك البالغون ، فنحن نرى هذا « المقعد » على أنه مقعد فحسب ، ذو خاصية وظيفية (١) ، وهذه الكرة « للعب » ولكنها لا تدعونا ، والعصا لها عدة وظائف ، ومن الواضح أن هناك فارقاً بين هذين الموقفين ، موقف الطفل وموقف البالغ ، ويتضح ذلك من النتائج المتحققة فى السلوك لدى كل منهما مما يدل على اختلاف ديناميات الموقف ، فالأنا عند الطفل مرتبط بالمجال بدرجة تجعل لقوى المجال تأثيراً مباشراً عليه ككل(٢) ، فى حين أنه فى حالة البالغ يكون « مستقلا » (وليس منعزلا) عن المجال نتيجة للترقى ، وهو ما تكشف عنه القوانين الثلاث الأخيرة (أى الثانى والثالث والرابع) من قوانين التكامل عند الدكتور مراد (٣) ، ويرجع هذا الاستقلال إلى ظهور

---

(١) functional character

(٢) « أثر الآخر فى تكوين الشعور بالذات » هنرى فالون ، مجلة علم النفس

(٣) « المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية » الدكتور يوسف مراد ـ مجلة علم النفس مجلد ١ عدد ٣

وقد ورد ذكر هذه القوانين بالشرح اللازم فى كتاب « شفاء النفس » ـــ دار المعارف سنة ١٩٤٣ من ص ١٢٥ ـــ ١٢٨ . وسأكتفى هنا بإيراد صيغة هذه القوانين :

القانون الثانى : يتجه الترقى فى مجال الشخصية من الأفعال الالية إلى الأفعال الإرادية .

عدة أجهزة داخل جهاز الأنا ، لها نوع الاستقلال بحيث يمكن أن يدفع بعضها إلى الفعل دون أن يدفع معه الأنا ككل ، ويبدو ذلك مثلا فى التفكير الموضوعى الذى نمارسه كنشاط جزئى للأنا . وقد أشرنا من قبل إلى ملاحظة ڤرنهيمر ، إذ يقرر أن العلاقة الأصلية بين الأنا والمجال علاقة دينامية ، وليست علاقة معرفية ، فالأصل فى الموقف أن الأشياء تدفع الأنا إلى « الفعل » الذى يمارسه ككل ، بأجهزته الحركية وغير الحركية . ومعنى ذلك أن هذه الأجهزة فى الأصل متكاملة تصل بينها أفعالها ، ونخص بالذكر أن يكون الإدراك مؤدياً نحو الفعل ، ومعنى ذلك أن الأصل فى إدراك الأشياء أن يدرك خصائصها الفراسية ، ونجد ذلك متحققاً عند الطفل ، وعند البدائى أيضا ، وبالمثل نجده عند الشاعر .

والاتفاق سائد على أن عالم الطفل والبدائى مختلف عن عالم البالغ المتمدين فهو عند الأولين عالم قوى متفاعلة ، فهذا الشيء جذاب وذلك منفر ، وهذا رهيب وذاك مزعج ، فى حين أنه عند المتمدين عالم « أشياء » لها حظ من الاستقلال والاستقرار . ومن المعلوم أن الترقى يمضى نحو زيادة استقلال الأنا مما يظهر أثره فى زيادة القدرة على الأفعال الإرادية التى لا يمليها المجال الخارجى مباشرة ، ومن هنا جاز لنا أن نعلل ظهور الخصائص الفراسية للأشياء ، بأنه راجع إلى تأثر الأنا مباشرة بالأشياء .

غير أن موقف الشاعر ليس كموقف الطفل أو البدائى بالضبط . فهو بالغ فى مجتمع متحضر ، وإدراكه يمضى داخل إطار اكتسب مضمونه من تراث مجتمعه ، والنتيجة أن يكون هذا الإدراك مختلفاً عن إدراك الطفل والبدائى ولو أنه يماثله . وليس فى هذا القول من التناقض ما يدعو إلى رفضه ، فإن إدراك الشاعر يماثل إدراك الطفل أو البدائى من حيث إنه يدرك الخصائص الفراسية للأشياء ، أى يدركها على أنها دافعة للأنا إلى فعل . لكن هذه الخصائص التى تبدو له لا شك أنها مغايرة لما يبدو للطفل أو البدائى ، فهى ككل ما فى المجال السلوكى تعتمد على تاريخ الشخصية ، وكذلك نجد أن هذه الخصائص تختلف من شاعر إلى شاعر ، فالثورة بالنسبة إلى هوراس

القانون الثالث : يتجه الترقى فى مجال النشاط الحركى من استخدام الأشياء إلى استخدام رموزها .
القانون الرابع : « « « « الذهنى من الإحساس إلى التصور الذهنى .

صديق الريف مقرونة بالحزن والأسى فى حين أنها بالنسبة لأرجون Aragon مقرونة بالأمل والرجاء ، والآلة عند طاغور عابسة تدعو للتشاؤم ، أما عند أودن Auden فمشرقة تنم عن مستقبل باسم . وهنا تبدو تبعية الخصائص الفراسية إلى حد ما للإطار .

وبوجه عام ، يمكن أن يقال إن إدراك الشاعر يشبه إدراك الطفل والبدائى من حيث الشكل ، ويختلف عنه من حيث المضمون . فالشاعر يمثل تكامل الطفل أو البدائى مع مجاله ، ولكن فى مستوى أعلى .

٤ ــ خطوات الإبداع :

ولكن لنتحرك قليلا مع الشاعر ، فقد أتته الآن تجربة متصلة بالأنا بعثت عنده آثار تجربة قديمة جرت على الأنا ، وقد تبادلت التجربتان التأثر والتأثير واختلط الأمر على الشاعر فكأنه فى دوامة . ولا يمكن أن يستقر الأنا فى مثل هذه الحال ، لأن الاستقرار لا يتم إلا إذا كانت أجزاء المجال واضحة المعالم واضحة الصلات[1] ، أى أنها هى نفسها فى حالة استقرار ، فإذا لم يتوفر ذلك ظهرت بالأنا توترات تدفعه إلى محاولة التوضيح كيما يتحقق الاتزان . مثال : تبدو هذه الظاهرة فى أبسط صورها فى المجال البصرى ، فقد يحدث لسبب ما أن تبدو الكلمات المكتوبة أمامى مهتزة (مزغللة) ، عندئذ تندفع المقلة والأجفان فى حركات سريعة قد يصحبها دلك العين بالمنديل ، أو تغيير وضع الكتاب الذى أقرأه وكل هذه الحركات هدفها إزالة الاهتزاز وإعادة الوضوح والتمييز ، ولن تهدأ إلا إذا بلغت هذا الهدف . مثال آخر : أضرب مثلا آخر أعقد من السابق بعض الشىء ، يروى أحد الزملاء المشتغلين بالتدريس فى إحدى مدارس الريف ، أنه عند ما ألقى على تلامذته الدرس الخاص بكروية الأرض قاوموه مقاومة عنيفة ، فلما ألح على محاولة إقناعهم بصحة هذا الرأى اندفعوا يسألون عدة أسئلة ، تبدو متفرقة ولكنها فى الواقع مرتبطة من حيث إنها تمس عدة جوانب من الصورة العامة للوجود كما استقر عليها الأنا ، وما دامت هذه الصورة قد اختلت فى أحد جوانبها فقد اختل توازنها وفقد الأنا استقراره فإذا به يندفع لإعادة

(١) قانون Pragnanze

التوازن وذلك بإدخال تعديلات على جوانب الصورة المختلفة عن طريق هذه الأسئلة المتعددة .

وهناك أمثلة كثيرة ، تقوم كلها على تفسير دينامى واحد ، هو اتجاه الأنا نحو الاتزان ؛ والواقع أن موقف الطفل أقرب إلى أن يفسَّر على هذا الأساس . منه إلى أن يفسر على أساس التحويم حول « الجنس » ، فإن الأسئلة الكثيرة التى يلقيها الأطفال على البالغين من حولهم عن مشاهد الطبيعة والأفكار الميتافيزيقية مبعثها عدم استقرار الأنا وسعيه المتصل نحو تحصيل صورة مستقرة عن هذا الوجود الذى يصدمهم بغرائبه فى كل لحظة .

كذلك يندفع الفنان نتيجة لالتقاء التجربتين ، يندفع فى نشاط يهدف إلى خفض التوتر وإعادة الاتزان ، ويكون هذا النشاط منظماً بفعل الإطار ، فتكون النتيجة قصيدة . ومن المحقق أن اختلال الاتزان يختلف باختلاف التجارب التى يلقاها الفنان ، بحيث يمكن أن نتحدث عن اختلال سطحى ، واختلال عميق واختلال بالغ واختلال ضئيل ، ويبدو أثر ذلك فى صعوبة عودة الاتزان إلى الأنا وتأخر هذه العودة فترة طويلة أحياناً ؛ وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعلل كون ڤيكتور هيجو V. Hugo لم يستطع أن يبدع من معين وفاة ابنه إلا بعد مرور عام على هذه الوفاة ، وكيف أن الحادث الذى أصاب مردم بك اقتضاه زمنا غير يسير حتى استطاعت آثاره أن تقترب من الانتظام .

ومن المحقق أن هذا النشاط يكون مدفوعاً بضغط جهاز أشد اتساعاً هو جهاز النحن ، فإن اختلال اتزان الأنا ككل واندفاعه إلى تحصيل اتزان جديد يعنى اختلال الصلة بينه وبين النحن واندفاعه إلى إعادة هذه الصلة على أسس جديدة ، تبدو فيها آثار تجربته عن طريق الإطار ، ومن هنا كان العمل الفنى فردياً واجتماعياً فى وقت معاً ، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان ولكنه تنظيم فى سياق الإطار ذى الأصول الاجتماعية الذى يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم .

ومما يدل على أن هدف الشاعر فى إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالى إعادة الاتزان إلى الأنا ، مما يدل على ذلك أن عملية الكتابة نفسها (إذ يكتب الشاعر وهو يبدع) ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت

جوانب التجربة حتى يستطيع أن يجمعها فى « كل » دون أن تفلت منه بعض أجزائها ، وإذا استطاع الشاعر بأية طريقة أخرى أن يثبت هذه الجوانب فلا حاجة له بالكتابة ، ولذلك نجد رامى يقول أنا قلما أكتب عند ما أبدع ، ولكنى أغنى . وكذلك عرف عن ألكساى تولستوى A.N. Tolstoy أنه اعتاد ألا يتكلم أبداً عما سيكتبه من قصص . لاقتناعه بأنه لن يستطيع الكتابة عما نظر فى تفاصيله من قبل . وهو يقر بحق أنك إذا عشت مرة واحدة فيما تود أن تبدع فإن الحالة الدافعة إلى هذا الإبداع لن تتأتى لك مرة أخرى . وهو نفسه كان يتحدث أحياناً عن بعض مضمون فصوله القادمة ، لكنه لم يكن يتحدث أبداً عن « كيف يكتبها »[1] . ومن هنا يبدو كيف أن فعل الكتابة مجرد « طريق إلى التنظيم أو التوضيح » ، فإذا سلك الشاعر طريقاً آخر وبلغ الهدف فقد انتهى التوتر الدافع وعندئذ تحل حالة « الفقدان »[2] التى تحدث عنها لڤين ، بقوله إنها تحدث عند ما تفقد الدافع إلى عمل ما مع أنك قد تتذكره بكل وضوح ، وهذا غير « النسيان »[3] الذى لا يذهب بالتوتر الدافع ، بل بمجرد أن تتذكر تعود إلى محاولة إنجاز الفعل[4] . أضف إلى ذلك أن التحدث إلى الغير يحقق هدف التوتر الأشداتساعاً ، ألا وهو توتر الحاجة إلى النحن .

ذلك دليل آخر على أن حركة الشاعر فى عملية الإبداع إنما هى مدفوعة نحو التنظيم ، تنظيم هذا « المشهد الجديد » أو هذه التجربة التى هى نتاج التقاء آثار تجربتين ، داخل الإطار الشعرى الذى يحمله ، ومن المحقق طبعاً أن هذا الإطار نفسه يعانى فى ذلك بعض التغير ، بحيث يمكن أن نقول من ناحية أخرى إن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم الإطار وقد تسربت إليه هذه « التجربة الجديدة » .

ولكن كيف يتقدم الشاعر نحو هذا الهدف ؟ إنه الآن يحمل التوتر الدافع ، والظاهر أن هذا التوتر يكون فى بداية العملية سطحياً ، لكنه كلما

---

(١) "Voks, Bulletin", 1945., No. 3-4; "Notes for the third part of the Novel Peter I", Luduvica Tolstoy

(٢) forgetfulness

(٣) forgetting

(٤) "A Source Book of Gestalt Psychology", W. Ellis; p. 294 (art. by K. Lewin).

اقترب من نهايته ازداد عمقاً وثقلا على الأنا ، بحيث إن الأنا يصبح فى قبضته . وكثيراً ما راع الشعراء ذكرى هذه اللحظات بعد أن يفرغوا منها ، فيتعجبون لغرابتها وسرعان ما يعممون ويغرون سواهم بالتعميم ، فيتفق الجميع على القول بأن الشاعر لا يملك لنفسه حولا ولا قوة . ومع ذلك فالمشاهدة تدل على أن أى فعل متكامل نبدأه ونمضى فيه نحو نهايته ، نزداد اندفاعاً كلما اقتربنا من هذه النهاية ، أى أن التوتر الدافع يزداد سيطرة على الأنا . وقد لاحظت تسيجارنيك أن الأشخاص الذين أجرت عليهم التجارب الخاصة بالفرق بين تذكر الأعمال التامة وتذكر الأعمال الناقصة يقاومون بشدة محاولتها إيقافهم عن مواصلة الأعمال التى أوشكوا على إنهائها ، وعلى العكس تكون مقاومتهم طفيفة نسبياً إذا قاطعتهم الباحثة قرب البداية . فليس موقف الشاعر إذاً فريداً فى هذا الضغط الذى يعانيه .

وتتلخص حركة الشاعر إذ يندفع هكذا ، فى مجموعة من الوثبات تصل بينها لحظات كفاح ، فهو لا يتقدم من بيت إلى البيت الذى يليه كما يخيل للكثيرين ، وقد رأينا ما يثبت ذلك فى المسودات ، كما أن بعض الشعراء حدثنا عنه بوضوح فى إجابته . فهذه لحظة يبزغ فيها أمام الشاعر عدة أبيات دفعة واحدة ، مما يدفعه إلى الإسراع فى كتابتها خشية أن يضيع أحدها ، وقد يكتب آخرها قبل أولها ، كما رأينا فى تحليلنا للمسودة الثالثة ، المهم أن تكتب المجموعة كلها ، وهى بناء متماسك منظم ، بمعنى أن لأجزائه دلالة حسب موضعها فى الكل ، ومن ثم وجدنا فى المسودة الثالثة أن الشاعر عند ما كتب البيت الأخير من الوثبة الأولى قبل الأبيات السابقة عليه كتبه فى الهامش لأنه «لم يحن موعد كتابته بعد» ، فالبيت مرتبط بكل منظم وقد أتى للشاعر مرتبطاً هكذا ، كذلك نجد ساشڤرل سيتول يشكو من أن القلم يكون أحياناً أبطأ من أن يلاحق بالتسجيل وابل الإلهام . وقد ترددت أصداء هذه الشكوى عند الكثيرين ، أضف إلى ذلك أن تحليل المسودات قد أبان لنا كيف أن هذه الوثبات متماسكة بحيث أن الشاعر إذا نظر فى قصيدته بعد الفراغ منها وأعاد تغيير مواضع الأبيات فيها لم يعتد على وحدة الوثبة وتكاملها ، فلم ينقل أحد أبياتها إلى وثبة أخرى. بل نقل الوثبة بكاملها ، أو أعاد تنظيم الأبيات بداخلها .

ويتم الشاعر رصد الوثبة ، وكأنما أسدل بعدها ستار . لكن الشاعر يظل مندفعاً بتوتره ، وهو الآن يكافح ليخطو أو ليثب وثبة أخرى بعد الوثبة الماضية ، ومن المحقق أنه فى هذا الكفاح يشعر بإنيته ، فالأنا يحاول التغلب على حاجز يقوم فى سبيله ، ما هو هذا الحاجز بالضبط ؟ إن الشاعر يعانيه باعتباره ضرباً من الغموض قد ساد المجال بعد ومضة الوضوح الماضية ، والظاهر أنه يكون مرتبطاً إلى حد ما بقيود الصنعة واللغة أو بالإطار بوجه عام ، بحيث يمكن أن يقال إن الشاعر ذا الإطار الأكثر استقرار يكون تغلبه على الحواجز محققاً وذا دلالة معينة ، فهو لا يضطر فى هذا السبيل إلى تحطيم قيود اللغة أو النظم مثلا .

ويتخذ كفاح الشاعر فى سبيل الوثبة القادمة مظاهر عدة ، أهمها محاولته استعادة الوثبة وربما الوثبات السابقة من حيث دلالتها فى التوتر العام . فهو يعيد قراءتها وقد يحتاج إلى تكرار القراءة عدة مرات ، ولما كانت هذه الوثبة أو الوثبات نفسها قد أتته كأجزاء فى كل متكامل ، وإن لم تكن بقية أجزاء هذا الكل واضحة فإن استعادة الشاعر لها معناها استعادتها من حيث دلالتها فى هذا الكل ، ولكنه لن يتلقاها كما تلقاها عند ما أسرع إلى رصدها ، لأن العملية النفسية مهما بدت أنها واحدة تتكرر ، فهى لا تتكرر بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة بل هى شىء جديد دائماً لأن الذى يتلقاها يتغير ، ومن المحقق أن هناك فارقاً بين الشاعر إذ تتضح له الوثبة لأول مرة ، وبينه إذ يتلقاها وقد سبق له أن عرفها ، وتبعاً لذلك تختلف دلالتها فى المرة الأخيرة عنها فى المرة الأولى فهى فى الأولى نهاية حركة وهى فى الثانية بداية حركة ، والحركة التى نقصدها هنا هى حركة صغرى متكاملة ،(بدليل هذه الوثبة التى تنتهى إليها وهى كل متكامل) داخل الحركة الكبرى ، حركة الشاعر فى القصيدة ككل .

يظل الشاعر إذاً يحاول استعادة الكل عن طريق استعادة دلالة الوثبة فيه ، وكان قد فقد الصلة بالكل نتيجة لوقفته عند الوثبة وسلبيته فى تلقيه لها . وفجأة وفى اللحظة التى يستعيد فيها الصلة بالكل يثب وثبة جديدة متكاملة . ومعنى ذلك أن قوى مجاله الإبداعى قد انتظمت من جديد . ماذا يعين هذه اللحظة ؟ لا نستطيع أن نقرر الآن ، وهى فى الواقع مسألة جديرة بالبحث لكنها غامضة كل الغموض .

على أننا نقف قليلا هنا لنلقى نظرة على حركة الشاعر هذه ودلالتها بالنسبة للقصيدة . فمن الواضح أن الشاعر لا ينتقل من بيت إلى بيت ، ولكنه ينتقل من وثبة إلى وثبة . من ذلك نستنتج أن القصيدة من حيث هى عملية أو من حيث هى كل دينامى ، تتألف من وثبات لا من أبيات . ومن هنا كانت الوثبة هى وحدة القصيدة ، وليس البيت هو الوحدة كما هو الشائع عند النقاد العرب بوجه خاص . فالوثبة هى الوحدة الدينامية المتكاملة للقصيدة التى هى كل دينامى متكامل . وكذلك كل عملية متكاملة لا بد أن تتألف من عمليات صغرى متكاملة ، وكل بناء متكامل لا بد أن يتألف من أبنية أو أنظمة صغرى متكاملة . والظاهر أن خطأ النقاد العرب فى تحديد الوحدة الدينامية للقصيدة دفعهم إلى خطأ آخر إذ أضافوا إلى قيود الصنعة قيداً قالوا فيه إن شرط القصيدة الجيدة أن تتألف من أبيات كل بيت فيها يتم معناه بتمام لفظه ، وشاع فى كتب الأدب العربى تفنيد الشعر على هذا الأساس ، كما شاعت فيها ظاهرة ربما كانت من أخطر الظاهرات على ذوقنا الأدبى عامة ، ألا وهى تحطيم القصائد بالاكتفاء بإيراد بيت من القصيدة أو أبيات من مواضع مختلفة ، واعتبرت هذه الأبيات كافية للتعريف بالقصيدة بل وبالشاعر الذى أبدعها .

رأى پاترك Catharine Patrick [1] :

فى هذا الموضع من البحث يلزمنا أن نورد رأى كاترين پاترك فى « علاقة الكل والجزء فى الفكر المبدع » ، وقد توصلت إليه من خلال بحث تجريبى دقيق ، نشرته عام ١٩٤١ . ويتفق هذا الرأى مع رأينا فى صورته العامة ، فقد تبينت الباحثة أن الكل يكون سابقاً على الجزء فى عملية الإبداع ، ولم تصل إلى هذا الرأى بناء على تأملات نظرية فحسب كما فعل برجسون ، ولكنها وصلت إليه على أساس تجريبى واضح . ومن هنا كان لبحثها أهميته العلمية التى لا شك فيها . فليس المهم أن نصل إلى آراء معينة فحسب ، ولكن الأهم من ذلك أن نصل إلى هذه الآراء بوساطة منهج يمكن للآخرين أن يستخدموه ليتثبتوا من مدى مطابقة آرائنا للواقع . ومما يؤسف له أننا اطلعنا على هذا البحث

(١) "The American J. of Psychol.", vol. LIV, No. 1, Jan 1941.

بعد أن انتهينا من بحثنا هذا[١]، ولو قد أتيح لنا الاطلاع عليه قبل ذلك لاستطعنا أن نفيد من المنهج التجريبي الذى انتهجته هذه الباحثة بالإضافة إلى المنهج الذى انتهجناه .

وتقول الباحثة إنها بحثت هذا الموضوع من قبل . ونشرت نتائج أبحاثها فى مقالين ، ظهر الأول عام ١٩٣٥[٢] بعنوان « الفكر المبدع عند الشعراء » وظهر الثانى عام ١٩٣٧ بعنوان « الفكر المبدع عند الفنانين »[٣] . وفى المقال الأول تناولت ما كتبه خمسة وخمسون شاعراً ، وثمانية وخمسون من غير الشعراء ، بعد تأملهم فى صورة عرضتها أمامهم ، وكانوا يصفون ما يدور بأذهانهم بصوت مسموع ، أثناء النظر إليها وأثناء التأليف ، وسجل هذا الوصف بطريقة الاختزال . وفى المقال الثانى كلفت خمسين من الشعراء وخمسين من غير الشعراء برسم صور بعد قراءة قصيدة ، وسجلت وصفهم لما يحدث فى نفوسهم أيضاً . وقد وصلت الباحثة فى كلا المقالين إلى أن الفكر المبدع يمر بأربع مراحل :

(١) الاستعداد أو التأهب ، حيث يستقبل المؤلف ، وتتجمع لديه بضع أفكار وتداعيات ولكنه لا يسيطر عليها ، فهى تعبر بسرعة .

(٢) تأتى بعد ذلك مرحلة « الإفراخ » إذ تبرز فكرة عامة (أو حال[٤] شعرى) وتكرر نفسها بطريقة لا إرادية من حين لآخر .

(٣) تتبلور الفكرة التى برزت هكذا .

(٤) تُنسج هذه الفكرة وتفصل .

وتقول الباحثة إنها لم تصل فى هذين المقالين إلى توضيح علاقة الكل بالجزء ، ومن ثم فقد عمدت إلى توضيحها فى المقال الثالث . فالملاحظ أن الفكرة التى تبزغ فى المرحلة الثالثة أى مرحلة التبلور ، إنما هى فكرة عامة . وقد تأتى هذه الفكرة العامة عن فكرة أخرى عامة أو عن شعور عام كان سائداً فى المرحلة الثانية ، أو عن فكرة تفصيلية عرضت فى هذه المرحلة

---

(١) كان اطلاعنا على هذا البحث فى ١٩٤٨/١١/٢ ، بينما كنا قد فرغنا من إعداد بحثنا وتقديمه للمناقشة فى مايو من تلك السنة .

(٢) "Arch. Psychol.", 26, 1935 (n. 178) 1-74.

(٣) "J. Psychol.", 4, 1937, 35-73.

(٤) mood

الثانية . وتقدم الكاتبة قائمة تثبت فيها عدد الحالات التى تقدمت من فكرة إجمالية إلى التفصيل ، وعدد الحالات التى تقدمت بعكس ذلك من التفصيل إلى الإجمال .

المجموع	من تفصيل إلى إجمال	من إجمال منذ البداية	غير واضح
شعراء	١٨	٤٦	٣٦
غير شعراء	٣٦	٤٥	١٩
فنانون	٢٤	٦٠	١٦
غير فنانين	٣٠	٥٦	١٤

وتدل هذه القائمة على أن الأغلبية تكون لديها فكرة إجمالية منذ البداية ، وتتحدد معالم هذه الفكرة إلى حد كبير فى المرحلة الثالثة ، مرحلة التبلور . أما فى المرحلة الأخيرة فالأغلب أن يكون الانتباه متجهاً إلى التفاصيل ؛ وقد قدمت الباحثة قائمة لهذه المرحلة نتبين فيها أن الأغلبية تركز انتباهها فى التفاصيل :

المجموع	فكرة عامة	تفاصيل
شعراء	٨	٩٢
غير شعراء	٧	٩٣
فنانون	٣	٩٧
غير فنانين	٤	٩٦

وتقول الباحثة إن انتباه الشاعر أو الفنان قد ينتقل فى المرحلة الأخيرة بين التفاصيل والكل ، ولكنه متجه فى الغالب إلى التفاصيل .

ومن الواضح أن هذا الرأى لدى الباحثة يتفق مع رأينا فى صورته العامة فحسب . فالشاعر إذ يبدع القصيدة يتقدم من الكل إلى الأبيات . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه ؟ كلا ، فقد بينا كيف أن حركة الشاعر ليست هكذا بسيطة ، فليست القصيدة كلا متجانساً ، إنما هى بناء يتألف من أبنية صغرى هى الوثبات ، والشاعر لا يتقدم من التوتر العام القائم وراء القصيدة ككل إلى الأبيات ، ولكن هناك بين هذين الطرفين مرحلة وسطى على جانب كبير من الأهمية ، هى مرحلة التوترات الصغرى ، التى تقوم

وراء الوثبات ، وقد بينا مدى أهمية الوثبة من حيث إنها الوحدة الدينامية للقصيدة . وهذا ما لم تعرفه پاترك .

٥ — مشهد الشاعر :

إذا كانت للوثبة هذه الأهمية الكبرى ، فلنقف عندها قليلا لعلنا نستطيع أن نضيء بعض جوانبها . إن الشاعر يرى فى الوثبة مشهداً لم يره من قبل . يرى الأشياء وقد تغيرت دلالتها . فبعد أن كانت ذات خصائص وظيفية ثابتة أصبحت ذات خصائص فراسية . كان الشاعر قبل هذه اللحظة يرى هذا الشيء مجرد « كتاب » ، لكنه أصبح الآن يراه كتاباً « يحمل عبئاً ثقيلا » ، إنه مُجهد ، فقد حمل أشعار سافو عبر القرون الطوال . بل لقد تتغير دلالته تغيراً تاما ، فلا يعود يراه كتاباً بل يراه « قبراً » وذلك عند ما يتأوه لأنه بعد أيام معدودات لن يقدر له أن يعيش « إلا بين جلدتى كتاب » .

قلنا من قبل إن لحظة ظهور الدلالة الجديدة غامضة كل الغموض ، وقد تركها كوفكا وهو يقرر أنها تحتاج إلى بحث عميق ، وأطلق عليها اسم الاستبصار [١] ، وحذر من أن تؤخذ هذه التسمية كوسيلة للتفسير ، فإننا هنا بصدد ظاهرة فى حاجة إلى التفسير ولسنا بصدد أساس دينامى مفسر .

ونحن هنا نحاول أن نتقدم بمحاولة لإلقاء بعض الضوء على الطريق إلى حل هذه المشكلة . يقول لڤين إن الواقع والتهويم لا ينفصلان انفصالا تاماً ، ولو أن التمييز يزداد بينهما كلما ازداد الترقى . فإدراك البالغ أكثر خضوعاً لمقتضيات الواقع العملى من إدراك الطفل ، وكذلك إدراك المتحضر بالنسبة لإدراك البدائى . ولكن من ناحية أخرى يلاحظ لڤين أن الشخص الواقعى جدا ، الذى ليس لديه من سعة الخيال ما يمكنه من أن « يرى » إمكانيات تغير الموقف الراهن لا يمكن أن يصبح مبدعاً مبتكراً . والحق أن النشاط الإبداعى يعتمد على حدوث علاقة معينة بين الواقع والتهويم [٢] .

هذه الملحوظة تشير إلى الطريق الذى يمكن أن نسلكه نحو حل مشكلة تغير الدلالات . فمن الملاحظ أن خصائص الأشياء لها درجة معينة من الثبات ،

---

(١) insight

(٢) "Child Behavior & Development", p. 441-458.

فالخصائص الوظيفية لها درجة كبيرة من الثبات بغض النظر عن حاجاتنا ، فهذا طعام سواء أكنت جوعاناً أم لم أكن ، أما كونه طعاماً شهياً فتلك خاصية طلبية[1] يتوقف ظهورها على ظهور حاجات لدىّ بحيث إذا كنت شبعاناً لم أر فى الطعام هذه الخاصية ، بل لقد أرى عكسها إذا كنت متخوما . ومن الواضح هنا أن الحاجات قوى تربط الأنا بأشياء فى المجال فتدفعه نحوها وذلك بأن تبرز فيها خصائص معينة ، فإذا تحرر الأنا من هذه الروابط فقد زالت هذه الخصائص عن الأشياء . وعلى هذا الأساس نستنتج أن زوال الخصائص الوظيفية عن الأشياء فى بعض المواقف (وهى قليلة جداً) معناه تحرر الأنا من نوع آخر من الروابط التى تربطه إلى مجال الواقع العملى . والمشاهدة تدل على أن هذه الخصائص تظل ثابتة ما دام الأنا فى حالة اتزان ، فإذا اختل هذا الاتزان واشتد تقلقل الأنا اختفت هذه الخصائص عن الأشياء وحلت محلها خصائص أخرى ، تمليها ديناميات الموقف الراهن . ويحدثنا كوفكا عن شخص كان يتسلق أحد المرتفعات مستعيناً بحبل ، غير أنه أوشك أن يهوى فجأة وإذا به يمسك الحبل بأسنانه ؛ فى هذه اللحظة إذاً تغيرت دلالة الفم ، فبعد أن كان أداة للأكل أو للكلام ، أصبح أداة للتعلق .

وفى عملية الإبداع ، يبدأ الشاعر من فقدان الأنا لاتزانه كما بينا من قبل ، فتصبح الصور التى لديه عن الواقع العملى أكثر تحرراً منها عند الآخرين ، بمعنى أنها أكثر قابلية للتغير واكتساب دلالات جديدة ، ويتم هذا التغير فى لحظات معينة تكون مقرونة إلى درجة معينة من فقدان اتزان الأنا ، وتكتسب الوقائع دلالات تمليها ديناميات الموقف ؛ فنى موقف مركزه الأنا تصبح ذات خصائص فراسية ، وهنا نستطيع أن نقول إن التهويم قد اكتسب بُعد الواقع العملى إلى حد بعيد ، بمعنى أن الأنا يتلقاه كما كان يتلقى إدراك الواقع العملى ، أو بعبارة أخرى أن الواقع العملى أصبح تابعاً للمجال الذهنى إلى حد بعيد . وعلى هذا الأساس يلزمنا أن نفهم الشاعر . فهو عند ما يقول إن الأطلال حزينة « يراها » حزينة فعلا ، وعند ما يقول رأيت البرارى ضاحكات « فقد » « رآها » هكذا فعلا ، كل ما يمر بذهن الشاعر فى هذه اللحظات يكون ذا دلالة جديدة تابعة لديناميات الموقف ، حتى ذكرياته

---

(١) demand character

الخاصة ، ولذلك يقول رتشاردز إن ذكريات الشاعر تأتيه فى لحظات الإبداع منفصلة عن ظروفها الخاصة التى اكتنفتها ساعة حدوثها . إن الشاعر لا يغير ذكرياته ولكنها تعود إليه متغيرة ، وهو لا يقصد إلى وصف الوقائع من حوله بأوصاف جديدة ، ولكنها هى التى تأتى إليه حاملة هذه الأوصاف ، وعلى هذا الأساس ينبغى أن يعالج جانب هام من جوانب مشكلة الصدق فى الشعر ، والظاهر أن الأمور تمضى على هذا النحو فى الفن عامة . فإن رودان يقول : « إننى لا أغير الطبيعة أبداً . إننى أرصدها كما أراها ، وإذا كان يبدو للبعض أنى غيرتها فذلك يكون قد تم فى لحظة لم أدرك فيها أننى أغيرها فعلا . وبعبارة أشد وضوحاً ، إن العاطفة التى تؤثر على وجهة نظرى ، هى التى تغير الطبيعة ، أما أنا فأنسخ ما أدرك بالضبط . . . إن الفنان لا يدرك الطبيعة كما تبدو لسائر القوم ، لأن عاطفته تكشف له الحقائق الباطنية الكامنة وراء المظاهر . ولكن يبقى بعد ذلك المبدأ الرئيسى للفن ، وهو أن تنسخ ما تشهد ، وأى منهج آخر مآله إلى الفشل حتما . وليس على الفنان أن يجمّل الطبيعة ، بل عليه أن يشهدها. ولو أن شخصاً عادياً حاول أن ينسخ الطبيعة فإنه لن ينشىء عملا فنياً . لأنه ينظر regarde دون أن يرى voir » .

ها هنا نستطيع أن نجد الأساس الدينامى للاستعارة[1] . فإن من أبرز خصائصها أنها تعتدى على حدود الواقع العملى بدرجة كبيرة ، فليس فى واقعنا العملى « شمس صفراء عاصبة الجبين » ، ولا فيه « نجوم تستحم فى الغدير » ، إنما يوجد ذلك فى المجال الإبداعى للشاعر حيث يكتسب التهويم بُعد الواقعية إلى حد بعيد . وقد يُلقى البعض هنا سؤالا عن الفرق بين التعبير الاستعارى والتعبير الذى يتناول الأشياء من حيث خصائصها الفراسية ، والواقع أننا لسنا فى موقف يمكننا من تعيين هذا الفرق بوضوح ، قد نستطيع أن نتلمس الفرق الظاهرى ، فإن فى الاستعارة اعتداء أشد أو تغييراً يصل إلى حدود أبعد مما يبلغه رصد الخصائص الفراسية ، لكننا لا نستطيع أن نتبين أكثر من ذلك الآن .

ولكن لننظر قليلا فى الاستعارة . وإليك بعض الاستعارات :

(١) metaphor

« أنا نرجس شارون » .
« أنا سوسنة الأودية » .
« عيناك حمامتان » .

من الواضح أن كلا من هذه الاستعارات تتألف من طرفين ، بينهما تطابق لا يبيحه الواقع العملى ، والشائع أن يسمى أحدهما المشبَّه والآخر المشبه به ، والشائع أيضاً ، لا سيما عند علماء اللغة ، أنهما فكرتان منفصلتان وقد ربط بينهما الشاعر على أساس أن الأول هو الطرف الرئيسى والثانى هو الطرف الثانوى المضاف لمجرد توضيح الطرف الأول أو تجميله ، وهذا ما يعيبه رتشاردز على النظرة التقليدية للاستعارة ، ويرى على العكس من ذلك أن نظرتنا إليها ينبغى أن تكون على أساس اعتبارها كلا متكاملا ، فإنها بما تعقده من تداخل بين طرفيها تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى ، ذلك لأن كلا من طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة[1] .

ونحن نرى أن البدء فى دراسة الاستعارة على هذا الأساس الدينامى الذى بيناه من شأنه أن يقضى على كل أثر للنظرة التقليدية فلا يتيح لها الظهور . فالشاعر لا يرى شيئين بل يرى شيئاً واحداً وقد أصبح هذا الآخر ، ومن ثم كان الطريق إلى الدراسة الصحيحة لهذه الظاهرة هو الكشف عن عوامل تغير الدلالات . والتشبيه مظهر آخر للأساس الدينامى نفسه ، وإن كان يدل على سيطرة التهويم بدرجة أقل ، فإن الشاعر لا يزال يعترف إلى حد ما ببعض الحدود الفاصلة بين الأشياء فى مجال الواقع العملى ، ودلالة هذا الاعتراف أداة التشبيه التى تصل أو تفصل بين طرفيه .

٦ ــ الحواجز أو قيود الإبداع :

قد تحدثنا عن لحظات الحرية عند الشاعر ، حيث يتحرر من دلالات الأشياء كما هى فى الواقع العملى ، ويشهدها ذات دلالات جديدة ، وهنا يستحق لقب المبدع بالمعنى الدقيق ، لأنه أوجد على غير مثال . ولكن إلى أى مدى تبلغ الحرية به ؟ إلى أى مدى يكتسب التهويم بعد الواقعية ؟

يجمل بنا أن نذكر فى هذا الصدد ملاحظة لڤين ، إذ يقول : « إن

(١) "The Philosophy of Rhetorics", by I.A. Richards

الحالم الذى يندفع يهدم بلا اعتبار لمقتضيات الواقع ، عقيم لا ينتج » ، وهو ما يقرره الدكتور مراد أيضا[1] . والواقع أن الشاعر لا يمضى فى التهويم بغير قيود ، بل هو مقيد بتوجيه الإطر ، فانطلاقه يكون على الدوام داخل حدود الإطار . ولو أننا اختبرنا آثار عدة شعراء ممثلين لتيار واحد من التيارات الأدبية لتبين لنا كيف أن الإطار يتدخل فى توجيه حرية الشاعر فى لحظات طغيان التهويم ، حتى لنستطيع أن نتحدث عن طراز معين من الاستعارات والتشبيهات والخصائص الفراسية ، ليست متطابقة تماماً ولكن بينها نوعاً من التقارب يفردها عن طرز أخرى .

نضرب مثلا لذلك ، قول لبيد :

لخـولة أطـلال ببرقـة ثهمد   تلـوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

فإنه قريب من قول زهير :

ديار لهـا بالـرقمتين كأنهـا   مراجيـع وشم فى نواشر معصم

وقول الأعشى :

وكأس شربت عـلى لـذة   وأخـرى تداويت منهـا بهـا

فإنه قريب من قول الحسن بن هانىء :

دع عنك لـومى فإن اللوم إغـراء   وداونى بالتى كانت هى الداء

ومن هنا يمكن أن نفهم قول رتشاردز إن أرسطو قد أخطأ عند ما قال إن الاستعارة هى الشىء الذى لا يمكن تعليمه للغير ، ذلك أن هذا القول معناه أن الاستعارة وما إليها من هذه الاكتشافات التى يتوصل إليها الشاعر فى ميدان الدلالات تابعة لفردية الشاعر تبعية مطلقة ، ومعنى ذلك القضاء على قيمتها من حيث التوصيل ، وإذا صح ذلك وصح ما يقوله أرسطو أيضاً من أنها جوهر الشعر ، فمعنى ذلك أن الشعر غير اجتماعى بطبعه . ولكنا قد بينا من من قبل ، على أساس تجريبى ، ما يضاد هذا الرأى ، فهو أداة لبناء « نحن » جديدة . والواقع أن كل ما يأتى به المبدع لا بد أن يكون ذا صلة بالإطار الذى يحمله والذى هو من أهم الأسس الدينامية التى تقوم عليها النحن .

على أننا نستطيع أن نلمس آثار قيود أخرى ، فهناك الإطار الثقافى العام للشاعر ، لا إطاره الشعرى فحسب الذى اكتسبه من ثقافته الفنية ،

(١) « مبادىء علم النفس العام » — للدكتور يوسف مراد . ص ٢٤٠ .

بل الإطار الذى تتدخل فى تحديده ظروف البيئة الاجتماعية ، وظروف العصر بوجه عام ، فالشاعر الذى يقول :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

ما كان له أن يقول بيت إليوت المشهور :

« حين يتمدد المساء على صفحة السماء
كمريض مُخدرّ ومُمدّد على منضدة »

ولا أبيات أودن Auden :

« فى الطبقات العليا من الذات
وفى قمم الخوف الشامخة
تكوّن ذرات الخطأ
العاصفة التى تهلك الراعى »

وما كان لهذين الشاعرين أن يلقيا ببيت الشاعر العربى . ومن هنا يبدأ النقاد بحثهم فى آثار البيئة فى شعر الشاعر ، ويحاول البعض إذا غاب عنهم أصل إحدى القصائد أن يعينوا عصرها الذى تنتمى إليه . ولهذه المحاولة أساس من الصحة ، لكنها على الدوام عرضة للتورط فى إخطاء كثيرة لعل من أهم أسبابها أن « العصر الأدبى » يعنى بالنسبة للشاعر أكثر مما يعنى « العصر الزمنى » ، فقد يعيش بيننا شاعر ينصرف إلى حد كبير عن المشاركة فى ثقافتنا المعاصرة ويتجه إلى الشعر والأدب العربى القديم عامة كما فعل البارودى ، ومن المؤكد أن مثل هذا الشاعر ينتج شعراً معاصراً لثقافته إلى إلى حد بعيد .

وهناك من القيود أيضا ، قيد اللغة التى تظهر فيها القصيدة . فالشاعر لا يصل إلى معنى ثم يبحث عن لفظه ، كما يفعل المبتدئ فى تعلم لغة جديدة ، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها وتأتيه منظومة غالباً ، ومن ثم نجده يحدثنا عن أنه لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر ولكن « التوتر الدافع » هو الذى اختاره ، ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعاً بتوتراته إلى استجلاء معنى معين أو صورة معينة ، بل كان مدفوعاً إلى هذا الكل الذى هو معان وصور وألفاظ موقّعة ، ومن هنا كان إبداع الشاعر من حيث هو شاعر ، إبداعاً نوعياً ، فمن المتعذر ترجمة أية قصيدة من لغتها

إلى لغة أخرى، ومن المحقق أن النتيجة ستكون شيئاً آخر. ولا يمكن أن تظل كما كانت. وكذلك لا يمكن ترجمة القصيدة إلى أى عمل فنى آخر، فقد يقال أحياناً إن بيتهوفن أحال قصيدة شلر فى «الفرح» إلى سيمفونية رائعة، وهذا خطأ فإن بيتهوفن قدم لنا تجربته هو. ولم يقدم قصيدة شلر.

وفى الحق إننا نستطيع أن نعتبر استخدام الشاعر للغة مظهراً لوظيفتها الأصلية بتمامها، فهى أداة متكاملة لبناء نظام متكامل هو «النحن»، والشاعر إذ يستخدمها إنما يستخدمها هكذا متكاملة. وربما كان من أهم مظاهر هذا التكامل لديه تطابق اللفظ والمعنى onomatopoeia، ويضرب المثل فى هذا الصدد دائماً ببيت امرئ القيس:

مكـــر مفر مقبـــل مدبر معـــاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

ومن الأمثلة الواضحة عليها فى الشعر العربى الحديث، قصيدتا ميخائيل نعيمه «الرياح» و«أخى»؛ وتعيب إديث سيتول، الشاعرة الإنجليزية المعاصرة، على بعض الشعراء المحدثين ضعف شعورهم بالنسيج اللغوى، «وليس الأمر مقصوراً على أن نسيج البيت الشعرى أو نسيج القصيدة لا يدل على شىء فى نظرهم، بل إن شكل اللفظ ووزنه... قد أصبح كل منهما منسياً.. فهؤلاء الكتاب لا يرون للكلمات ظلا تضفيه، ولا شعاعاً تشعه، وليست تتفاوت فى طولها وعمقها، ولا يعرفون أن الكلمة قد تتلألأ كما يتلألأ النجم المنعكس على صفحة الماء، وأن اللفظ قد يكون مستديراً ناعم الملمس كأنه تفاحة[1]».

والاتفاق سائد بين كودويل وداونى ورتشاردز[2] وبياجيه Jean Piaget[3] على التفرقة بين استعمالين للغة، الاستعمال الرمزى والاستعمال الانفعالى، وهذه تفرقة قديمة عرفها وليم الأوكامى W. Occam ودانتى وميلتون. ونحن نحاول فى التأليف العلمى أن نقترب بقدر الإمكان من الاستعمال الرمزى، أما فى الشعر فالاستعمال الانفعالى هو السائد. والاستعمال الأول يكون لتنظيم الإشارات الذهنية وتوصيلها، بينما يكون الاستعمال الثانى

---

(١) مجلة «الأدب والفن» — الجزء الثانى — السنة ٣ — بقلم الآنسة بيرل دى زوت.

(٢) "The Meaning of Meaning", C.K.Ogden & I.A.Richards, London, K.P. 1930.

(٣) "The Language and Thought of The Chlid", by J. Piaget, London K.P. 1932.

للتعبير عن أحاسيس واتجاهات وإثارتها عند الآخرين . ويقول رتشاردز إن هذين الاستعمالين للغة ممتزجان دائماً ولا يمكن الفصل بينهما فصلا تاماً ، وإن كنا نستطيع التمييز بينهما إلى حد ما . ونحن نرى أن بينهما صلة أعمق من مجرد هذا الامتزاج الظاهرى أشار إليها رتشاردز نفسه ولكنه لم يعرها كبير اهتمام ، ألا وهى دلالتها الدينامية ، فهما ذوا دلالة دينامية واحدة ، إذ يتجهان إلى بناء « النحن »[1] ، والظاهر أن الكتابة تضل كثيراً من المفكرين فتنسيهم أن اللغة فى أصلها منطوقة ، وأنها من حيث هى منطوقة فهى مدفوعة عند ناطقها ، ومن هنا يمكن البدء فى بحثها على أسس دينامية ، من حيث إنها أداة لتجديد التكامل كلما صدع ، وحتى أكثر المعادلات الرياضية تجريداً ورمزية لا يمكن أن نقطع الصلة بينها وبين هذا المنبع العميق ، إلا إذا كنا نتقدم بالنظر إليها منعزلة لا كجزء من كل . وقد أشار رتشاردز ومالينوفسكى[2] إلى أن الاستعمال الانفعالى للغة سابق على الاستعمال الرمزى ، ويبدو ذلك بوضوح فى البوادر الأولى للغة عند الطفل وفى قيمة الكلمة عند البدائيين وما تثيره فيهم من انفعالات عميقة .

٧ — النهاية :

بقى علينا أن نجيب على هذا السؤال : كيف يبلغ الشاعر نهاية القصيدة ؟

يقول دى لاكروا إن الشعر لا نهاية له ، وإنما يفرض الشاعر النهاية ليقطعه ويفرغ لمقتضيات الحياة العملية ، فهل هذا صحيح ؟

إن الإجابات التى لدينا تدل على أن الأمر على عكس ذلك[3] ، « فأنا » الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة بل يتلقاها ، ومن ثم فقد قال بعضهم إن القصيدة هى التى تفرغ منى ولست أنا الذى أفرغ منها . وفى استبار لأحد الشعراء قال « إنما تنتهى القصيدة كما تنتهى العملية الجنسية . . . أحياناً تنتهى وكأنك تستيقظ من النوم . . . . أحياناً أكتب عشرة أبيات

(١) « مبادىء علم النفس العام » — للدكتور يوسف مراد ص ٤٧٥

(٢) "The Meaning of Meaning", p. 318.

(٣) يمكن الرجوع إلى الفقرة السابقة من تحليل الإجابات الواردة على الاستخبار .

وينتهى كل شىء ، وأحياناً أكتب قصيدة طويلة »[1] . من هذه الإجابة ومن إجابات أخرى مشابهة يتضح لنا أن نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث أنه فعل متكامل ، له بداية وله نهاية ، متضمنتان أصلا فى التوتر الذى يُدفع الشاعر إليه ، فنحن عند ما نبدأ أى فعل ينشأ عندنا توتر لا ينخفض إلا ببلوغ الفعل نهايته ، ولا تكون هذه النهاية حاضرة فى ذهننا منذ البداية ، وليس من الضرورى أبدا أن تكون نهاية « نعرفها » أى ندركها إدراكاً واضحاً باعتبارها نهاية ، بل إن علاقتنا بها علاقة دينامية أصلا ، فنحن « نبلغها » ، وهنا ينخفض التوتر .

والتوتر نفسه نظام دينامى متكامل ، بحيث يملى علينا تكامل الفعل ، فنحن إذا بدأنا السعى نحو غاية معينة نشعر بضغط شديد يدفعنا إلى مواصلة السعى نحوها إذا حاول أحد أن يقف فى وجهنا ، وهنا تنشأ مظاهر السلوك الانفعالى ، فنحاول أن نزيل العقبة بكل الطرق الممكنة ، وفى كثير من لحظات هذه المحاولة لانعى الهدف بوضوح فى ذهننا ولكننا ننفذ ما يقتضينا إياه ضغط التوتر الذى نحمله .

والواقع أننا نستطيع أن نتخذ من التوتر عند الشاعر أساساً دينامياً لوحدة القصيدة ، فهو يساهم بنصيب كبير فى تحديد الهدف والطريق إليه . والظاهر أن نهاية القصيدة تكون على الدوام ذات صلة واضحة ببدايتها ، وبذلك يتم للشاعر تحقيق فعل متكامل فى صميمه ، ينتهى فى موضع شبيه بموضع بدئه وإن لم يكن هو بالضبط ، لأنه عود إلى هذا الموضع بعد رحلة أكسبت الشاعر خبرات جديدة .

٨ — تلخيص :

عقدنا الفصل الثالث والرابع للنظر فى عملية الإبداع بأدق معانيها . وقد ذهب الباحثون فى تفسيرها مذاهب عدة ، عرضنا لأهمها وهى القول بالإلهام أو الحدس والتسامى الفرويدى والإسقاط عند يونج ثم أوردنا رأى برجسون. وقد فندنا هذه الأقوال كلا على حدة ، وبينا نقصها عن أن تستوعب جوانب

---

(١) الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى .

الإبداع الشعرى جميعاً ، وأرجعنا ذلك فى النهاية إلى أن الباحثين لم يعتمدوا على المنهج التجريبى المدقق ، بقدر ما اعتمدوا على بعض ملاحظات استبطانية عابرة . ثم قدمنا معالجتنا للموضوع على أساس تجريبى دقيق . فبدأنا بالاستخبار الذى وضعناه على أساس خطة دينامية تكاملية كونّاها من قبل ، وعرضنا للإجابات الواردة من الشعراء ، واستخلصنا مبدئياً أهم ما تدل عليه هذه الإجابات فيما يتعلق بديناميات الإبداع ، واكتفينا بذلك مؤقتاً . وانتقلنا إلى تحليل المسودات ، فقدمنا تحليلا لمسودات ثلاث قصائد لشاعرين . وبانتهاء هذا التحليل انتهى الفصل الثالث .

بعد ذلك عقدنا فصلا رابعاً نحاول أن نضع فيه معالم مخطط أولى لتفسير عملية الإبداع ، على أساس ما هدتنا إليه ملاحظاتنا التجريبية جميعاً ، متعاونة مع فكرتنا عن ديناميات النشاط النفسى عامة ، وقد عنينا بأن نجعل هذا المخطط يبدأ حيث يبدأ الشاعر ، ويمضى معه ثم ينتهى حيث ينتهى . فيبدأ من التجربة الخصبة التى يقف الشاعر عندها ليبدع ، ثم ينتقل إلى التقاء هذه التجربة بتجربة قديمة عند الشاعر تحضره فى هذه اللحظة وتلتقى التجربتان داخل الإطار الذى يحمله ، وتنتظان شيئاً فشيئاً فيكون من انتظامهما هذه القصيدة التى نتلقاها ، وقد عرضنا لموقف الأنا فى هذه اللحظات ، وبينا أنه مركز المجال الإبداعى ، ومن ثم تبدو المدركات ذات خصائص فراسية ، وتحركنا مع الشاعر فوجدنا أن حركته تقوم على توتر يرجع إلى اختلال اتزان الأنا مما ييسر تغير الدلالات ، ويجعل الحركة كلها متجهة إلى إعادة تنظيم المجال . وتمضى حركة الشاعر فى شكل وثبات ، تصل بينها لحظات كفاح ، والصورة الخارجية للوثبة عدة أبيات تكوّن كلا متكاملا هو الوحدة الدينامية للقصيدة ، بحيث يمكن أن يقال إن القصيدة ، من حيث هى كل متكامل ، تتألف من عدة وثبات لا من عدة أبيات . وقد حاولنا أن نلقى أكبر قسط من الضوء (فى ظل إمكانياتنا الحاضرة) على الوثبة ، فاقتضانا ذلك أن ننظر فى الاستعارة على سبيل تعيين الطريق إلى معالجتها معالجة تحفظ عليها حيويتها . وأوضحنا بعد ذلك أن حركة الإبداع حتى فى أدق خطواتها ، وهى خطوة تغير الدلالات ، تكون خاضعة لقيود معينة ، ولا بد أن تظل هناك رابطة بين التهويم والواقع العملى . ومما استحق الانتباه

هنا أن الوثبة تطلع على الشاعر بأبيات منظومة ، فهو هنا محدد بحدود اللغة ، ومن ثم فقد جعلنا ننظر فى موقف الشاعر من اللغة وبينا الطريق إلى معالجة هذه المشكلة . ثم عرضنا لمشكلة النهاية ، ووجدنا أنها تتحدد بديناميات الفعل نفسه ، فهو يحمل نهايته فى نفسه منذ البداية ، ومن هنا استطعنا أن نشير إلى كيفية معالجة وحدة القصيدة على أسس موضوعية .

الفصل الخامس

في

الإبداع الفني والمجتمع

من هو الشاعر — الشعر والشاعر والمجتمع

من المحقق أن الخطوات التي أنجزناها في هذا البحث حتى الآن لن تغني عن إلقاء عدة أسئلة ، ربما كان أولها هو السؤال الذي يتناول الشاعر من حيث تحديده النوعي . من هو الشاعر ؟ لم نجب بعد على هذا السؤال إجابة تامة ، والخطوات التي خطوناها في الفصل الثاني من هذا الباب لم تكن إلا لتتقدم بنا قليلا في الطريق إلى هذه الإجابة .

وفي الحق إن عملية الإبداع التي حاولنا سبرها في الفصل السابق ، لن يكمل انتظامها في أذهاننا لتصبح مفهومة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة إلا إذا أجبنا هذه الإجابة التامة ، أو — وهو الأكثر احتمالا — إذا تمكنا من وضع تخطيط عام لهذه الإجابة على أقل تقدير . فإذا تساءلنا ما هي حدود هذا التخطيط ، أو ما هي حدود هذه الإجابة ، ألفينا الأمر يحتاج لأن نعبر حدود الشاعر إلى مجتمعه ونتبين العلاقة بينهما وما يمكن أن ينجم عن هذه العلاقة من تأثير وتأثر ، سبق أن بينا منه الجانب الخاص بالشاعر ، وذلك عند ما تحدثنا عن الإطار (في الفصل الثاني من هذا الباب) ، ويلزمنا الآن أن نشير إلى الجانب الخاص بالمجتمع ، لنتطرق بعد ذلك إلى مشكلات أعمق وأشد اتساعاً ، كمشكلة الصلة بين العبقري والمجتمع أو الصلة بين الشعر والحضارة أو ما إليهما .

وبدهي أننا لن نضع الحلول الواضحة المفصلة لهذه المشكلات ، فإنها جديرة بأبحاث أضخم بكثير من بحثنا هذا لما فيها من جوانب تاريخية واجتماعية

وسيكولوجية . غير أننا سنحاول أن نضع الفروض التى يمكن على أساسها التقدم نحو هذه الحلول . ومن المحقق أن البحث الذى لا يوحى بالمشكلات ويشير إلى طرائق حلها يكون عقيما . ومن المحقق أيضاً أننا إذا استطعنا أن نحدد دلالة الشاعر داخل هذه المجالات ولو بطريقة تقريبية ، أمكن أن تكتمل لدينا صورة دينامية له من حيث إنه عملية ذات دلالة هامة فى عملية اجتماعية كبرى .

١ — من هو الشاعر ؟

يدور هذا السؤال فى أعماقه حول تحديد ما إذا كان لدى الشاعر استعداد فطرى خاص يرتد إليه تمييزه النوعى فى النهاية أم أن كل ما لديه مكتسب . والواقع أن مشكلة الفطرى والمكتسب ذات تاريخ طويل ، والعهد بطرفيها متضادان غالباً . إلا أننا نشهد أيضاً نوعاً من الاتساع بين الحين والحين ينتاب ناحية الاكتساب على حساب ناحية الوراثة أو الاستعداد الفطرى ، ولكن برغم هذا الاتساع المطرد لسنا نظن أننا سوف نستغنى عن فكرة الوراثة نهائياً ، وإن كان هذا هو أمل البعض . غير أن المشكلة قد اتخذت الآن وجهاً جديداً ، تبعاً لمنهج البحث الحديث وإمكانياته . فلم تعد مشكلة بين طرفين متناقضين بل أصبحت مشكلة بين طرفين متداخلين ، كلاهما يشترط الآخر لظهوره ، فلا وراثة بغير اكتساب ولا اكتساب بغير وراثة[١] . أى أن كل ما هو موروث لدينا ، يمكننا — فى الحاضر أو فى المستقبل — أن ندخل عليه بعض التغيير ، كما أن كل ما نكتسبه لا بد أن يقوم على استعداد فطرى لدينا . ومن هنا لا يمكن أن نعرّف الشخصية دون أن نحسب فى هذا التعريف حساباً للقوى البيئية والقوى الوراثية معاً .

وفى الواقع أن النظرة الفاحصة لا تستطيع إلا أن تسلم بوجود خصائص وراثية فى الشخصية لا تستطيع البيئة الخارجية أن تؤثر فيها مباشرة ، فلون القزحية فى العينين ولون الشعر من الخصائص الجسمية التى لها حظ كبير من الثبات فى وجه البيئة ، والميل إلى حفظ التوازن العضوى من الخصائص التى يولد الإنسان مزوداً بها أيضاً . ومن هنا تصدر عن الوليد منذ أيامه الأولى

(١) "Psychology &The Social Order", J.F. Brown; p. 263.

أرجاع عضوية لا حظّ للاكتساب فيها . وقد كان الذكاء يعتبر إلى عهد قريب وراثياً تماماً ، ومع أن النظرة إليه تطورت بعض الشيء تبعاً للأبحاث التجريبية الحديثة فلا تزال تغلب فيه الناحية الوراثية .

أضف إلى ذلك هذه الاستعدادات المزاجية الخاصة ، التى تكشف عن نفسها بوضوح إذا تضخمت وظهرت فى شكل نوع من أنواع الذهان الوظيفى . ومن المعلوم أن النقطة الرئيسية فى السيكوباثولوجيا الحديثة تأكيدها أن الظواهر السيكولوجية المنحرفة جميعاً ليست سوى مبالغات أو ضروب من التنمية المقنعة لظواهر سيكولوجية موجودة لدى الأسوياء ، بحيث يمكن اعتبار الظواهر السيكولوجية المنحرفة مختلفة عن الظواهر السوية فى الدرجة لا فى النوع . ومن هنا يمكن أن نتنبأ للشخصية السوية بأنها إذا أصيبت بضرب من ضروب الذهان الوظيفى فسيكون هذا الضرب هو كذا ، على حسب اتجاهها الأصلى . فالشخصيات الانطوائية معرضة للإصابة بالفصام ، والشخصيات الانبساطية معرضة للإصابة بالذهان الدورى أو ما يسمى بالنواب . وقد نتساءل هل هذان الاتجاهان وراثيان أم أن البيئة هى التى تحدد نصيبنا منهما ؟ وطبيعى أننا هنا بصدد مشكلة قد يتوقف على حلها امتحان آراء يونج فى أسسها العميقة . ومن المعلوم أن يونج يقرر أنهما فطريان ، بل أكثر من ذلك ، إنه يذهب إلى تقسيم كل من الطرازين إلى أربع فرق ، فرقة الحسـيين وفرقة الحدسيين وفرقة الفكريين وفرقة الوجدانيين ، وتولد الشخصية مندرجة فى إحدى هذه الفرق تحت أحد الطرازين ، وتحدّد أرجاعها جميعاً على هذا الأساس ، فهى إما حسية انطوائية أو حسية انبساطية ، أو حدسية انطوائية أو حدسية انبساطية أو . . . إلخ . ما مدى صدق هذا التقسيم ؟ لسنا نستطيع أن نقرر ، ولكن المهم أن يونج لم يستطع الاستغناء عن فكرة الوراثة . بل لقد ضخمها ، فتحدث عن وراثة نفسية ، هى وراثة اللاشعور الجمعى بمضمونه الذى يتألف من النماذج الرئيسية التى هى حلقة الاتصال بين الأجيال على مر العصور .

وكذلك فرويد ، فعنده أن الإيروس أو الدافع البنائى فى الحياة بوجه عام فطرى ، وقد تحدث فى سنوات نضجه ــ وتشاؤمه ــ عن التنيتوس أو

غريزة الموت[١] وقال إنها فطرية أيضاً، وعلى قدر سيطرة أحد الطرفين تستمر حياة المرءأو تنقضي، غير أن هذه السيطرة إنما تتحدد تبعاً لظروف البيئة إلى حد بعيد.

وقد كان لهذا الموضوع ، موضوع الوراثة والاكتساب أهمية كبرى في أواسط القرن الماضي عند ما ظهرت آراء دارون وما إليها من فلسفات تطورية ، وكانت المشكلة في أبسط صورها وأشدها حدة وبروزاً هي ، إما أن تكون هناك وراثة أو لا تكون ، والقول بالوراثة المطلقة قضاء على كل إمكانية للتقدم والتطور ، وهو ما لا يشهد به الواقع في أبسط صوره وأعقدها على السواء ، والقول بانعدام الوراثة نهائياً لا يمكن الأخذ به أيضاً ؛ ومن ثم فقد أصبحت المشكلة أن هناك صفات وراثية وصفات مكتسبة ، ومن المحقق أن الصفات المكتسبة هي المنفذ للتقدم والارتقاء ، لكنها تفقد قيمتها إذا قلنا إنها مكتسبة فحسب وإنها تنعدم بموت الفرد ولا تنتقل بالوراثة ، وقد رأى دارون أن ذوى الصفات الممتازة في الصراع من أجل هذا البقاء أقرب إلى مواصلة الحياة حتى يكتملوا نضجهم ويعقبوا أبناء ، وتنتقل هذه الصفات إلى الأبناء بالوراثة ، ورأى هربرت سبنسر أن كل الصفات المكتسبة تميل إلى أن تنتقل بالوراثة وهو ما ذهب إليه لامارك Lamarck من قبل ،[٢] وعارض ڤايزمان Weisman هذا الرأى . ونشر جولتون Galton عام ١٨٦٩ كتابه في « العبقرية الوراثية » ، وفيه يقرر أن العبقرية تنتقل بالوراثة وأنها محتكرة لبعض الأسر بوجه خاص ، بل إن الأشكال الخاصة للعبقرية (علمية أو فنية أو سياسية . . .) تتحدد هي الأخرى بالوراثة . كذلك بحث سپيرمان Spearman هذه المشكلة ليحدد علاقتها بالعوامل الذهنية ، كما بحثها ثورندايك Thorndike ومريمان Merriman ومكدوجل ، ولكن ليس هنا مجال مناقشة الموضوع ، في هذا النطاق الواسع ، بل كل ما يهمنا هو أن نصل إلى رأى معين في حدودنا الخاصة ، حدود الشاعر والعبقرية الفنية .

إن ف. ويد يذهب في التحليل إلى درجة لا يستطع أن يعبرها ، فلا يجد سوى فكرة الوراثة يلجأ إليها . فالشاعر يستمد خيالاته من اللاشعور ،

---

(١) بدا هذا الاتجاه واضحاً في كتابه المنشور سنة ١٩٢٠ بعنوان :
"Beyond The Pleasure Principle".

(٢) « علم النفس في مائة عام » — فلوجل — تعريب الدكتور يوسف مراد ومصطفى سويف (تحت الطبع) .

ولكن كيف يستمد الشاعر هذه الخيالات منه ؟ بوساطة التسامى ، وهو العملية التى تسمح بانطلاق الليبدو إلى أهداف غير جنسية رفيعة القيمة من الناحية الاجتماعية ، وكلنا نحمل اللاشعور متضخماً ذا وطأة شديدة على مستوياتنا الشعورية ، لكننا لسنا جميعاً نمارس عملية التسامى كما يمارسها الشاعر ، لماذا ؟ لأن التسامى يستند إلى استعداد فطرى خاص .

كذلك يونج ، فعلى رأيه أننا جميعاً نحمل اللاشعور الجمعى ، ومع ذلك فهو منبع الإبداع لدى الشاعر ، فى حين أنه لا ينبع منه شىء من هذا القبيل عندنا نحن الذين لسنا بشعراء ، فلماذا ؟ لأن الشاعر وحده يستطيع أن يشهد بعض مكنوناته فى اليقظة فى حين أننا إذا قدر لنا مثل هذه الرؤيا فلن تحصل إلا فى النوم ، ولماذا انفرد الشاعر بهذه الميزة من دوننا ؟ لأن لديه استعداداً فطرياً خاصاً . فهو من الطراز الحدسى من بين طرز الشخصية المختلفة .

ولئن كنا نعيب على فرويد ويونج أنهما لم يستطيعا أن يحددا السبب النوعى لعبقرية الشاعر رغم التجائهما إلى فكرة الاستعدادات الفطرية ، بل أشركا معه فى استعداده كل العباقرة أيا كانت اتجاهاتهم ، وبذلك اختفى الشاعر وزالت معالمه فى أبحاثهما ، لئن كنا نعيب عليهما ذلك فقد حاول دى لاكروا أن يكمل هذا النقص ، حاول أن يبرز خصائص الشاعر من حيث هو شاعر ، فقال بعدة قدرات مختلفة يغلب عليها الطابع الفطرى ، ومن هذا القبيل القدرة على استخدام الألفاظ تبعاً لقيمها الصوتية ، والقدرة على صب التعبير فى قالب ، والقدرة البنائية الفائقة . ولقد نقدنا هذا القول فى الفصل الثالث من الباب الأول ، من حيث إنه ضرب من التصنيف والنكوص إلى مرحلة علم نفس الملكات ؛ لكن الذى يهمنا الآن أن نشير إليه هو أن هذا الباحث لم يستطع الاستغناء عن فكرة الاستعداد الفطرى أيضاً مع أنه قصد إلى الفنان مباشرة ولم يسلك إليه سبيل مذهب خاص كما فعل فرويد ويونج . وإنا لنجد الطرازين الحسى والحركى أو الكلاسيكى والرومانتيكى من طرز العبقرية الفنية يغلب عليهما التحدد على أسس فطرية أيضاً ، بل إن الأنواع الأربع لعملية الإبداع التى أحصاها هذا الباحث ، ألا وهى الإبداع المفاجىء والإبداع البطىء والإبداع اليقظ الشعورى والإبداع الخاضع لحكم العادة ، يغلب عليها

هى الأخرى أن تكون محددة تحديداً فطرياً ، وليس بيد الفنان زمام أمره . كذلك تصنيف بينيه للأدباء إلى كتابيين وسمعيين ولفظيين يظهر أنه يستند إلى أسس فطرية هو الآخر . ولقد نلمح عند داونى الميل إلى اختصاص الشاعر العبقرى بحب النشاط اللفظى ويبدو ذلك منذ طفولته إذ نراه يستمسك استمساكاً واضحاً — أكثر من المعتاد — باللعب باللفظ كأنما يستمتع بترديده استمتاعاً قوياً ، ثم ينمو وتتقدم به السن فإذا هو شاعر عبقرى .

وفى الحق إننا لا نستطيع أن نستغنى عن فكرة الاستعداد الفطرى الخاص برغم أننا نقدنا معظم الباحثين السابقين وكان نقدنا يتجه أحياناً إلى قولهم بالاستعداد الفطرى ، غير أننا لا نعارض هذا القول من حيث المبدأ ولكن نعارضه كما ورد فى أبحاثهم .

ذلك أننا نتناول الشخصية لا من حيث هى « شىء » ثابت بل من حيث إنها عملية فى مجال ، ومعنى ذلك أننا لا نرى التعليل بأسباب « متميزة » كأن يقال « بالطبيعة البشرية » أو بغريزة كذا أو بملكة كذا ، بل العملية النفسية محصلة لعدة قوى بعضها فى الشخص وبعضها فى مجاله .

أفتتعارض هذه النظرة فى جوهرها مع القول بالاستعداد الفطرى ؟ كلا ، فإن الشخصية تبدأ حياتها فى المجال فى لحظة معينة ، ومن المحقق أنها تأتى إلى هذه البداية محملة ببعض الخصائص ،ومن ثم فلا يمكن القول بأن المجال يساهم فى إيجادها ، فهى تأتى مثلا مستعدة لنوع معين من النمو يتجه من التآزر الساذج فى الاستجابات بحيث يردّ الوليد « ككل » على أى تنبيه يتلقاه ، إلى التآزر المفصل حسب مستويات وأجهزة متباينة بحيث يمكن أن تشغل « بعض الشخصية » بالرد والبعض بالرد على منبه آخر دون أن ينتج عن ذلك تعـــارض أو اضطراب . هذا الاتجاه فى النمو الذى نستطيع على أساسه أن نميز بين الطفل والبالغ تمييزاً يصدق فى كل الأحوال ، إلى أى شىء نرجعه ؟ لا يمكن إرجاعه إلى البيئة ، اللهم إلا من حيث المضمون ، ولكن الاستعداد نفسه الذى يجعل من المحال أن يتجه نمو الطفل اتجاهاً مضاداً ، لا بد أن نرجعه إلى طبيعة هذا الكائن .

وهنا يبدو بوضوح أن الاستعداد الفطرى ضرب من المجهول ، يمكن أن يقال إنه عدد من العوامل أتت هكذا متآزرة ، ونحن نرتضى البدء بها

على هذه الصورة لنتعرف على قوانين سلوكها فى المجال . ويمكن القول مع براون إن هذا الرضا منا مؤقت لأننا لا نملك الآن وسيلة نكشف بها عما قبل هذه البداية . وفى الحق إننا نستطيع أن نرسم الخطوط الأولية لاتجاهنا نحو هذا الكشف ، فكما أننا نتجه إلى اعتبار الشخصية جزءاً من المجال أو عملية فيه وبذلك نرى كل عملياتها محصلة لقوى فيها وفى البيئة (مع الاختلاف الذى تقتضيه طبيعة المواقف المتباينة) ، فكذلك يمكننا أن نرى الجنين عملية فى مجال معين هو المجال الرحمى ، ومن المحقق أنه يكتسب كثيراً من خصائصه داخل هذه البيئة ، بحيث يمكن التنبؤ بأننا إذا استطعنا أن نؤثر فى الرحم تأثيراً معيناً لانتقلت آثار هذا التأثير إلى الجنين وبذلك يمكننا التحكم إلى حد بعيد فيما يبدو لنا الآن خصائص فطرية يولد المرء مزوداً بها ولا حيلة لنا فيها[١] .

ومع ذلك فهل نستطيع أن نمتد بهذا الأمل إلى درجة القول بأننا سنستطيع يوماً من الأيام أن نغير كل خصائص الجنين أيا كانت ؟ يظهر أن هذا ضرب من المحال ، على أساس أن كثيراً من القوانين التى انتهينا إليها فى الأبحاث السيكولوجية الحديثة لا تصدق على الشخصية الإنسانية فحسب بل وعلى الحيوان أيضاً . ومحاولتنا الحاضرة تتجه كلها إلى تنظيم قوانين السلوك باعتباره ناتجاً عن تفاعل عدة قوى متقاربة . وهنا نعود فنلقى سؤالنا مزوداً ببعض الوضوح . هل نتمكن ذات يوم من التأثير فى الزيجوت بحيث ينتج عنه جنين متمرد على قوانين الطاقة الأصلية ؟ فنجده مثلا ، بعد انتقاله من الرحم إلى البيئة الخارجية لا يسلك كأى كائن آخر من حيث إنه نظام من الطاقة يسعى إلى تحقيق اتزانه ؟ هذا الاحتمال أبعد من أن نصدقه . ونحن لا نستطيع إلا أن نقرر ضرورة اعتبار « الاستعداد الفطرى » ، ومهما ضيقنا من حدود هذا المجهول فلا بد أن يبقى بعضه . والمهم إذاً أن نحصره فى أضيق نطاق ممكن حتى لا يكون بمثابة عقبة فى سبيل تقدم البحث ، وكلما كان ملتصقاً بالمبادىء العامة للسلوك كان أقرب إلى تحقيق هذا الشرط الهام .

ولنترك الآن هذه المجالات الشاسعة للمشكلة ، ولننظر إليها فى حدود مشكلتنا الرئيسية فى هذا البحث ، مشكلة الإبداع الشعرى .

---

(١) "Psychology & The Social Order", J.F. Brown, p. 265.

إلى أى مدى يصدق على الشاعر هذا المبدأ القائل : إن البيئة لا تخلق فى الشخصية شيئاً جديداً ولكنها تنمى ما هو موجود فعلاً أو توجهه وجهة خاصة ؟

لننظر أولا فيما يتعلق بالأساس النفسى للعبقرية، وهو هذا التوتر العام الناتج عن بروز الحاجة إلى النحن مما يدفع الشخصية إلى محاولة إيجاد نحن جديدة تتوفر فيها مستلزمات الاتزان للأنا . وقد كشفنا فى الفصل الأول من هذا الباب عن الأعماق التى يستند إليها جهاز النحن مما يجعل له هذا الأثر الهائل فى الضغط على الأنا ودفعه فى اتجاه معين ، لكنا لم نواجه المشكلة فى الناحية التى دفعها إليها شولته ، ألا وهى افتراض أن بعض الأشخاص تكون لديهم هذه الحاجة موجودة وجوداً فطرياً . وقد قلنا عندئذ إن هذه المشكلة وراء حدود بحثنا ولا نستطيع أن ندلى فيها برأى حاسم . وقد بينا كذلك أن جهاز النحن يمارس ضغطه عند الجميع ، باعتبار أنه الأساس النفسى للتكامل الاجتماعى . ومن ثم فكل منا معرض لبروز الحاجة إلى النحن ومعاناة ضغطها وهو بالفعل يعانى هذا الضغط من حين لآخر فيكشف فى سلوكه عن كثير من مظاهر الاتجاه نحو تحقيق التكامل الاجتماعى . فإذا تكلمنا إذاً عن بروز الحاجة إلى النحن لدى العبقرى فنحن لا نتكلم عن قوة أو ملكة جديدة لديه ليس لها مثيل عند سائر الأفراد ، بل نتكلم عن اختلاف فى تنظيم مجاله النفسى يجعل ما بينه وبين سائر الأفراد اختلافاً فى الدرجة إن صح هذا التعبير .

وليس يتنافى مع هذا القول ما قد ننتهى إليه من إثبات بعض المميزات الفطرية للشاعر ، فإن الشخصية من حيث هى مؤلفة من عدد من الأجهزة كما بينا من قبل ، إنما تتحدد مميزاتها على أساس نوع العلاقة بين هذه الأجهزة ، ومن المحقق أن هناك تحديداً فطرياً لبعض نواحى هذه العلاقة ، وليست كل الاختلافات ترتد إلى الاكتساب . وقد حاول لڤين أن يبين بعض هذه النواحى الفطرية التى تحدد مميزات الفردية السيكولوجية ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نذهب إلى حد القول بوجود اختلاف فى النوع بين كل فرد والآخر . والمهم إذاً أن الاختلاف القائم على أسس فطرية لا يعنى على الدوام اختلافاً فى النوع ، بل يمكن أن يكون هو الآخر اختلافاً فى الدرجة .

ومن المحقق أن حالة « النحن » قد تنصدع وتستحيل إلى « أنا والآخرين » نتيجة لعوامل مكتسبة ، فلنفرض مثلا أنى فقدت ذراعى اليمنى نتيجة لحادث ما ، مما اضطرنى بعد الشفاء إلى محاولة استعمال يدى اليسرى فى قضاء حاجاتى ، فلا شك عندئذ أن المجال ستتغير دلالاته بالنسبة لى ، فأنا عند ما أركب الترام أجد المقابض مستعدة لاستقبال اليد اليمنى خيراً من استعدادها لاستقبال اليد اليسرى ، وعند ما أتناول شيئاً من أحد الأشخاص أجده يقدمه لى بطريقة لا تلائم يدى اليسرى بقدر ما كانت تلائم يدى اليمنى ، وكذلك عند ما أصافح صديقاً أو غريباً أعانى الكثير من الضيق ، وبوجه عام يصبح المجال ذا دلالة عدائية إلى حد ما ، إنه على الدوام يصدمنى بأنه ليس لى ولكنه لكل من له يد يمنى ؛ « فأنا » إذاً فى ناحية و « الآخرون » من أبناء المجتمع فى ناحية أخرى ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفسر « الشعور بالدونية » الذى قال به أدلر ، والمهم أن هذا الموقف للشخصية لم ينتج عن أسباب فطرية بل نتج عن أسباب طارئة فى الحياة .

وقد بينا من قبل أن الإطار هو العامل المنظم للفعل ، ووجدنا من تعريف أندرسن والدكتور مراد للسلوك المحقق للتكامل الاجتماعى ومن ملاحظة ڤرتهيمر فى هذا الصدد أيضاً أن الإطار يساهم إلى حد بعيد فى تحقيق حالة النحن ، فالأطر المتشابهة تجعل لأفعالنا اتجاهات متشابهة كما توحد بين أهدافنا إلى حد ما ، أى أنها تقرب بين المجالات السلوكية من حيث دلالة مقومات هذه المجالات . ولنا أن نفترض هنا حالة شخص تختلف لديه دلالة مقومات المجال اختلافاً بيناً عنها لدى أفراد المجموعة التى هو عضو فيها ، عندئذ لا بد أن يظهر الصدع بينه وبين الآخرين .

والظاهر أن الشاعر يولد وهو يحمل الاستعداد الفطرى الذى من شأنه أن يقيم الخلاف الواضح بين مجاله الإدراكى ومجالات الآخرين . وليس هذا الخلاف ناجماً عن ظهور قوة لديه ينفرد بها ، ولكنه ناجم عن اختلاف فى تنظيم مجاله النفسى .

وقد أشرنا من قبل إلى أن المجال الإدراكى مزاج من الواقع والتهويم مع اختلاف نسبة كل من الطرفين تبعاً للمواقف المختلفة [١] ، فنسبة

---

(١) الفقرة الخامسة من الفصل الرابع .

التهويم فى حلم اليقظة مرتفعة عنها فى حل إحدى المسائل الرياضية ، وهى فى الحالة الأخيرة مرتفعة عنها فى حالة تنسيق بعض الأشياء فى الواقع العملى . وكذلك تختلف هذه النسبة تبعاً لسنوات العمر . فعند الطفل تكون نسبة التهويم مرتفعة عنها لدى البالغ السوى ، وتكون العلاقة بين الطرفين عند الطفل أقل ثباتاً منها عند البالغ ، وتبدو آثار ذلك فى البناء السحرى لفكرة الطفل عن العالم وفى اللعب وفى ميوعة الحدود بين الصدق والكذب وبين الحلم الواقع . كذلك ترتفع نسبة التهويم عند المراهق ويبدو أثر ذلك فى إغراقه فى أحلام اليقظة ، ومن هنا تكون المجالات الإدراكية والسلوكية بوجه عام مختلفة باختلاف سنوات العمر ، بل وتختلف من شخص لآخر متماثلين فى السن . فتختلف من طفل إلى طفل فى سن واحدة وكذلك من بالغ إلى بالغ ، وعلى هذا الأساس يصدق التمييز الشائع بين شخصين باعتبار أحدهما خيالياً والآخر واقعياً .

وقد لاحظ لڤين أن ضعاف العقول[1] يمتازون بالعجز عن التجريد إلى حد بعيد ، أعنى بالعجز عن بناء مجموعات على أساس علاقات ترجع إلى الأشياء الفردية . وإذا كوّن هؤلاء الأشخاص أبنية فالشىء الفرد فيها يعتمد على الموقف الذى هو حادث بالفعل ، فى حين تحول قواهم الذهنية دون ظهور أنواع أخرى من الأبنية ، وهى الأبنية التى ليست فى مستوى الواقع مباشرة لكنها أكثر خيالية أو تصورية . ويمكن أن يقال بوجه عام إن أوضح مميزات ضعاف العقول هى ضعف الخيال لديهم . وكذلك يكشف تفكيرهم ولعب الأطفال منهم عن هذا الضعف العميق[2] ، ويرجح لڤين أنهم يولدون مزودين به .

وفى أقصى الطرف من الناحية الأخرى ، نجد العباقرة الموهوبين . وتنحصر الهبة فى نوع العلاقة التى لديهم بين الخيال والواقع بحيث يمكن أن يقال إن ميزتهم الكبرى أيًّا كانت عبقريتهم هى قوة الخيال ، أى أنهم يرون فى الواقع ما يمكن أن يصير إليه ، وقلما يقفون عند حدوده الحاضرة . وقد رأينا من قبل إلى أى مدى يكشف الشاعر عن هذه القوة فى الخيال ، لا سيما عند ما ينشىء الأبنية الاستعارية ، وفى الحق إن أرسطو صادق فى قوله إن

---

(١) feeble-minded

(٢) "A Dynamic Theory of Personality", K. Lewin, p. 223.

الاستعارة عنوان العبقرية ، ولو أننا لا نستطيع أن نأخذ بما يرتبه على هذا القول من نتائج .

ولقد لاحظ هانز ساكس أن الصبى الموهوب ، الذى سوف يكون عبقرياً ، يكشف فى سلوكه عن ابتعاد واضح عن الواقع العملى ، ويتفق مع هذه الميزة بالضبط ما يروى عن بعض الفنانين العباقرة من شيوع ظاهرة الصور الخيالية لديهم وهى القريبة من الصور الأيديتية عند الأطفال ، فإنها تكشف عن ارتفاع لنسبة الخيال يجعل حدود الواقع العملى مائعة إلى حد ما . وقد روت مارى أوستن عن چاك لندن J. London أنه كانت لديه القدرة الهائلة على أن يشهد الصور الخيالية بحيث يستطيع أن يحصل على تفاصيل أية قصة بمجرد النظر فى هذه الصور البادية لعين خياله . وترى دوانى أننا نستطيع البدء فى بحث الأسس النفسية للإبداع الفنى على أساس فكرة الصور الأيديتية هذه (١) . ومما لا شك فيه أن ملاحظة يونج عن العبقرى الذى يمتاز بالقدرة على مشاهدة بعض مكنونات اللاشعور الجمعى فى اليقظة ذات دلالة فى هذا الصدد ، وكذلك ملاحظة ساكس عن أن الفنان العبقرى يجلب مادة إلهامه من جزء من اللاشعور لم يتم كبته بالدرجة التى تم بها كبت الأجزاء الباقية . فنحن على الدوام بصدد شخصية لا ترى الواقع العملى جامداً بأسرها داخل حدوده .

ولا شك أن مثل هذه الشخصية ستجد الشىء الكثير مما يدعو للخلاف بينها وبين الآخرين . وربما كانت هنا بذرة الصراع الذى يخلق من الشخص عبقرياً . فهناك على الدوام « أنا » أرى الموقف ذا دلالة خاصة غير دلالته عند « الآخرين » ، وهناك إلحاح من جانبى على الفعل تبعاً لمقتضيات موقفى مما يزيد الصدع بينى وبين الآخرين عمقاً واتساعاً .

ومن المحقق أن ضعاف العقول قد ينصدع موقفهم إلى أنا والآخرين أيضا ، فإن ضعف الخيال لديهم بشكل بارز يجعلهم مختلفين عن الأسوياء المقاربين لهم فى العمر ، بحيث تختلف دلالة المواقف لديهم عنها لدى هؤلاء .

فما الذى يميز بين هذين الطرفين ، أعنى ضعاف العقول من ناحية والذين سيصبحون عباقرة من ناحية أخرى ؟ وأقصد بالتمييز بينهما التمييز بين

(١) "Creative Imagination", J. Downey, p. 14.

موقفيهما اللذين أصبحا متشابهين من حيث إن كلا منهما لم يعد عضواً فى « نحن » بل أصبح طرفاً قائماً فى وجه آخرين .

أبسط التفرقات طبعاً هى التفرقة بالنتيجة ، غير أن اختلاف النتيجة لا شك يقوم على أساس اختلاف دقيق بين الموقفين ، هو الذى مكن لأحد الطرفين من أن ينتهى إلى ما لم ينته إليه الآخر .

أين نجد أصول هذا الاختلاف بالضبط ؟ الراجح أننا نجدها فيما أسماه لڤين « بالمادة النفسية » وحظها من الصلابة أو المرونة . فقد لاحظ لڤين أن الأشخاص يختلفون من حيث « السهولة أو المرونة » التى يغيرون بها مواقفهم . فالطفل أكثر استعداداً من البالغ لتغيير موقفه تبعاً لحدوث بعض التغيرات فى البيئة ، مما يدل على أن مجرد التقدم فى العمر ذو دلالة نفسية معينة وهذا ما حققه كونين J. S. Kounin فى بحثه التجريبى بعنوان « الارتقاء الذهنى والصلابة »(١) وقد لوحظ أن الأطفال من سن متماثلة يختلفون فى هذه القدرة على تغيير موقفهم ، ويرجح لڤين إرجاع هذا الخلاف إلى أصول فطرية . وتوضيح ذلك أن تغيير موقفنا إزاء بعض التغييرات التى طرأت على البيئة يعنى تغيير تنظيمنا الدينامى فى هذه اللحظة ، فالأجهزة التى كانت لها السيادة تفقد هذه السيادة وقد تبرز بدلا منها أجهزة أخرى ، أو بعبارة أكثر وضوحاً ، أعدّل موقفى تبعاً لبعض التغيرات الطارئة على البيئة ، فأتنازل عن بعض الحاجات أو أؤجلها وأتقدم مع حاجات أخرى ، هذا التغيير فى تنظيم الأجهزة يتوقف على ما أسماه لڤين المادة النفسية لهذه الأجهزة ، والاختلاف فى حظ هذه المادة من المرونة أو الصلابة يساهم فى تحديد خصائص الفردية إلى حد بعيد(٢) . ومما هو جدير بالذكر أن ضعاف العقول يمتازون بقدرتهم الضئيلة على تغيير مواقفهم أى أن المادة النفسية لأجهزتهم تكون أشد صلابة ، فالاستبصار الجديد وما يقتضيه من تغيير لموقفهم « ككل » ، يتم لديهم بمشقة بالغة ، وعلى الضد من ذلك يتم لدى الممتازين بدرجة كبيرة من اليسر . ومن ثم يمكننا أن نرى كيف يغير العبقرى موقفه من « أنا والآخرين » متجهاً نحو إيجاد « نحن » وهذا ما لا يتم لدى ضعاف العقول إلا بمشقة بالغة .

(١) "Child Behavior & Development", art. by, J.S. Kounin, p. 179.

(٢) "A Dynamic Theory of Personality", K. Lewin; p. 207-210.

ها هنا تواجهنا مشكلة دقيقة ، إن سلوك العبقرى يكشف عن نوع من الإلحاح وراء الهدف الذى ينشده ، وهذه الشدة فى السعى وراء الهدف قلما تتوفر للأسوياء . ومن ناحية أخرى قلما يتنازل العبقرى عن هدفه مهما صادفه من عقبات . فهل يكشف هذا السلوك عن صلابة فى الأجهزة أم عن مرونة ؟

يظهر أن المسألة دقيقة إلى حد بعيد ، والحل الواضح ليس حاضراً لدينا . لكن الحل الذى نقدمه إنما نقدمه على سبيل الفرض الذى يحتاج إلى كثير من التمحيص .

إن تغيير الموقف متوقف على الاستبصار بإمكانيات تغيره . فهناك ارتباط بين حظى من الخيال أو بين إدراكى لإمكانيات تغير الموقف وبين قبولى لهذا التغير ، وقد سبق أن أشرنا إلى رأى لڤين فى أن ضعاف العقول وهم ذوو القدرة الضئيلة على الاستبصار بإمكانيات تغير الموقف ، يمتازون بحظ كبير من الصلابة النفسية ، فثمة ارتباط بين الموقف الإدراكى والموقف الحركى (ولو أن الحركة هنا قد تكون حركة داخلية) . وهذا الارتباط نفسه قائم لدى العبقرى . بحيث إن قبوله لتغيير موقفه متوقف على إدراكه إمكان هذا التغير . فإذا رأى إمكانية تغيير الموقف للتغلب على بعض الحواجز ، كان من اليسير عليه أن ينجز هذا التغيير ، ولكن لديه فى الوقت نفسه قسطاً من الصلابة يجعله يستمسك بما يبدو بعد ذلك هدفاً ، ولا يمكن أن نتصور حالته فى تضاد مطلق مع حالة ضعاف العقول ، بحيث نثبت له حظاً من المرونة يمنعه من متابعة السير وراء الأهداف ، ويجعل حياته بضع خطوات ممزقة هنا وهناك .

والشىء الذى ننتهى إليه من هذه المناقشة ، هو أننا ما نزال نرى فى العبقرى جانباً مجهولا نرجعه إلى فكرة الاستعداد الفطرى ، والظاهر أننا سنظل مضطرين إلى الإبقاء على هذه الفكرة ما دمنا لم نتمكن بعد من التأثير فى المجال الرحمى ، وحتى بعد أن يصبح هذا التأثير فى قدرتنا يظهر أننا سنظل مضطرين إلى الاستمساك ببعض هذه الفكرة على نحو ما بينا من قبل .

ماذا تعنى هذه الأقوال ؟ هل نخلى المجتمع من مسئوليته عن العبقرية ؟ هل العبقرى عبقرى رغم مجتمعه كما يحب أن يشيع البعض ، ما دام ثمة

ما يسمى بالاستعداد الفطرى ؟ ماهى صلة العبقرى بمجتمعه على وجه التحديد ؟ هذه الأسئلة وأسئلة أخرى مماثلة سنجيب عنها بعد قليل .

أما الآن فلننظر فى أمر العبقرى الشاعر . هناك بذور من الاستعداد الفطرى للعبقرية ، فهل هناك استعداد فطرى لعبقرية الشاعر بوجه خاص ؟

ألقى سيرل برت C. Burt هذا السؤال وأجاب عنه بالإيجاب(١) . ولكنه احتاط فى إجابته فقال إن الفرق بينه وبين بنى جلدته فرق فى الدرجة لا فى النوع . وقد سبق أن أشرنا إلى رأى دى لاكروا فى امتياز الشاعر بقدرات فطرية خاصة . وكذلك سبق أن حاولنا تحديد السبب النوعى لعبقرية الشاعر فقدمنا فرض الإطار باعتباره عامل تنظيم الفعل المتجه من الذات إلى البيئة أو من البيئة إلى الذات . وربما كانت أشد الصفات التى أثبتناها للإطار مدعاة للشك أو القلق ، قولنا إنه مكتسب . ومع ذلك فقد لاحظ كوفكا بحق أن الخبرة لا تدخل أى شكل جديد على السلوك(٢) وكل ما هنالك أنها تساهم فى الإتمام والترقية فحسب أى لا يزيد أثرها على إدخال التفصيلات والتفريعات على وظيفة موجودة أصلا . وقد لاحظنا نحن من جانبنا أن الإطار إنما يكتسب عن طريق عملية منظمة تنظيما خاصاً . وقامت الوثائق التى قدمناها على صدق ملاحظتنا ، فثمة خلاف بين اطلاع الفنان على الأعمال الفنية وبين اطلاع الشخص العادى عليها مما يبرز بوضوح فكرة التنظيم الخاص لعملية الاطلاع لدى الفنان . وقد تركنا المشكلة فى هذه المرحلة من تتبعها لنفرغ لتحديد دلالة الإطار فى بناء الشخصية ككل .

ولكن لنعد الآن إليها حيث تركناها ، وما نزال نردد ما قلناه من قبل ، إن جوانب المشكلة بعد ذلك غامضة فى نظرنا ، وإن الخطوات التى سنحاول الاقتراب بها لا تزيد على أن تكون محاولات فإذا أخطأت وقدّر لها أن تكون من نوع « الأخطاء الجيدة » التى تحدث عنها پول جيوم Paul Guillaume (٣)

(١) "How The Mind Works", C. Burt, E. Jones, E. Miller, W. Moodie; London 2nd. impress. 1935 (335); p. 267-279.

(٢) "The Growth of The Mind", K. Koffka, tr. by R.M. Ogden, 2nd. impress. 2nd. ed., London, K.P., 1931, p. 74.

(٣) "La Psychologie de la Forme", P. Guillaume, Flammarion, 1937, Paris

تلك الأخطاء التى تزيد من استبصارنا بالطريق إلى الحل الصحيح ، فإنا نعتبرها موفقة إلى حد بعيد .

إن المشكلة التى يلزمنا أن نواجهها هى مشكلة الأساس العميق لهذا التنظيم الخاص الذى يتجه به فعل التذوق عند الشاعر ، والذى من شأنه أن يظهر فى سلوك فريد نوعياً هو الإبداع الشعرى . ما هو الأساس الذى يقوم عليه هذا الرباط المتين بين الشاعر والتعبير اللغوى الإيقاعى ؟

حاول براون J. F. Brown أن يرسم الخطوط الأولية لحل هذه المشكلة ، إذ راعه أن جميع الباحثين من أصحاب التحليل النفسى اهتموا بالمضمون دون الصورة فى الإبداع الفنى ، حتى ساكس عند ما تكلم عن الصورة لم يتكلم عن الأساس فى نوعيتها بل تكلم عن وظيفتها بعد أن تتحقق ، فجعلها بالنسبة للفنان إسقاطاً لنرجسيته فى الخارج ومن ثم فهى موضوع الجمال فى العمل الفنى ، وجعل لها وظيفة أخرى بالنسبة للمتذوق هى منحه اللذة الأولى كطريق للمضى به إلى اللذة الثانية حيث الحصول على المضمون[1] ، يستوى فى ذلك الصورة فى القصيدة والصورة فى اللوحة والصورة فى اللحن وفى الأعمال الفنية جميعاً . أما براون فقد اهتم بالصورة فى الفنون الزمنية وحدها ، أعنى الرقص والموسيقى والشعر . وعلى رأيه أن الإيقاع هو العنصر الجوهرى فى الناحية الشكلية من هذه الفنون جميعاً . فالرقص حركات منتظمة على أساس وحدات زمنية بينها تناسب معين ، وكذلك الحال بالنسبة للنغمات فى الموسيقى والأبيات فى الشعر . فما هو الأساس النفسى للإيقاع ؟ يرى براون أن الإيقاع ليس سوى ضرب من التسامى أو الإعلاء للحركة فى العملية الجنسية ، أو فى العادة السرية[2] ، وقد فقدت هذه الحركة هدفها الجنسى وإذا هى تمضى نحو أهداف اجتماعية قيمة . هذا هو رأى براون . وقد سبق أن نقدنا فكرة التسامى بما فيه الكفاية ، مما يصيب هذا الرأى فى جوهره ، لكن براون على كل حال لم يقدمه كرأى يقينى بل كفرض ينتظر الكثير من البحث والتمحيص .

---

(١) «التحليل النفسى والفنان» — مصطفى سويف — مجلة علم النفس — مجلد ٢ عدد ٢ .

(٢) "Psychodynamics of Abnormal Behavior", by J.F. Brown, p. 421.

كذلك حاول چورج توسون J. Thomson ، أن يتعمق أصل الإيقاع ، فتتبع مظاهره الأولى فى العمل الجمعى مهتدياً بنظرية كارل بوشر فى هذه المسألة نفسها ، وقد وجد أن هناك ارتباطاً ذا دلالة اجتماعية بين الغناء والعمل ، إذ تكون مهمة الغناء هاهنا أن ييسر عملية الإنتاج بما يدخله على العامل من شبه تنويم ، فيتأخر شعوره بالتعب ، أما الدلالة النفسية لهذا الارتباط فلم يعثر عليها ولم يبدأ السير نحوها ، وكل ما هنالك أنه عند ما حاول الوقوف على الأصول القائمة فى الفرد ، التى تستند إليها هذه الظاهرة الاجتماعية ، قال إنها أصول فسيولوجية غالباً ، فهناك خفقان القلب ، وهناك حركات التنفس ، وهناك نبض العروق . وقد عبر هذه الإشارة دون ما زيادة فى التفصيل ، وانتقل إلى تتبع مراحل التطور الاجتماعى للصلة بين الغناء والعمل . وحاول أن يبرر هذا العبور السريع ، فقال إنه لما كان الشعر صورة معينة من الكلام ، فقد وجب على الباحث أن يبدأ بحثه لأصوله من نقطة معينة ، هى منشأ اللغة ، ولكن لما كان منشأ اللغة يكاد أن يكون معاصراً لمنشأ الإنسان ، لأن اللغة ذات المقاطع هى إحدى خصائص الإنسان الرئيسية ، فنحن لن نستطيع أن نبدأ البحث من هذا الموضع لأنه محوط بظلام لا يزال حالكاً . إنما الموضع الذى يحسن بدء البحث عنده ، هو مهمة اللغة فى المجتمع (١) . وفى الحق إن هذا الجانب من جوانب مبحث اللغة على غاية من الأهمية من حيث إن اللغة من أهم أدوات التكامل الاجتماعى ، كما سبق أن بينا فى الفصل الأول من هذا الباب ، لكن تبقى بعد ذلك جوانب أخرى لا بد منها كيما تكتمل نظرتنا إلى الظاهرة .

على أن الإشارة العابرة إلى مسألة الأصول الفسيولوجية ، ليس بها من التفصيل ما يمكننا من النظر فيها بدقة كيما نفيد منها أو نفندها . لذلك نكتفى بالقول بأنه لا شك أن الناحية الفسيولوجية لها دلالتها من حيث إنها وظيفة فى كل دينامى ذى نظام معين ، كما سنبين بعد قليل ، أما إذا فهم من ذكرها التلميح إلى نظرية التوازى النفسى الجسمى (٢) ، التى تقرر أن لكل وظيفة نفسية ما يوازيها من الناحية الفسيولوجية ،

---

(١) "Marxism and Poetry", by G. Thomson., L.W., London, 1945.

(٢) epiphenomenalism

فلا شك أن القول بها كأساس للإيقاع مرفوض ، إذ أن الأدلة متعددة على بطلان هذه النظرية ، ويكفى لذلك أن نلاحظ الأمراض الوظيفية التى لا يصحبها أية إصابة عضوية . والواقع أن الأخذ بهذه النظرية ضرب من التقهقر إلى التفكير فى القرن السادس عشر حيث النظرة الثنائية الآلية للإنسان ، عند ديكارت ثم سبينوزا .

بقيت بعد ذلك محاولة ثالثة ، هى محاولة إدموند برجلر E. Bergler على أساس الأفكار الرئيسية للتحليل النفسى . وهى وإن لم تكن فى نفس الطريق الذى سارت فيه المحاولتان السابقتان ، إذ أنها لا تنظر فى أصل الإيقاع ، فإنها على كل حال محاولة للإجابة على لب السؤال الذى وضعناه فى بداية هذه الفقرات ، ألا وهو الأساس النفسى لنبوغ الشاعر من حيث إنه مختص بالتعبير اللغوى .

وخلاصة القول عند برجلر أن المحللين النفسيين أخطأوا إذ حسبوا العقدة الأوديبية هى المقولة العليا لتحليل الأدباء . والواقع أن العقدة الأوديبية التى لا شك أن آثارها منتشرة فى كتابات الكتاب وقصائد الشعراء ليست سوى قناع يخفى وراءه ضرباً من التقهقر إلى مرحلة مبكرة فى طفولة المرء ، سابقة فى تبكيرها على المرحلة التى يعشق فيها أمه ويود الحصول عليها والتخلص من أبيه ، تلك المرحلة هى المرحلة « الفمية »[١] ، أول مراحل الارتقاء الشهوى العدوانى (اللبيدى) لدى الطفل .

ذلك أن مراحل ارتقاء الشخصية فيما يرى أصحاب التحليل النفسى ، خمسة :

(ا) المرحلة الفمية
(ب) المرحلة الإستية[٢]
(حـ) المرحلة القضيبية[٣]
(د) مرحلة الكمون[٤]

---

(١) oral stage
(٢) anal stage
(٣) phallic stage
(٤) latency period

(هـ) المرحلة التناسلية[١] .

وقد جرى التقسيم على هذا الأساس تبعاً لتحيز الليبدو الذى يختلف من مرحلة لأخرى ، فيتحيز فى البداية فى المنطقة الفمية وبالتالى تكون هذه المنطقة أكثر مناطق الكائن الحى نشاطاً وأسبقها ويكون الطريق إلى تخفيف التوتر فيها بالامتصاص والابتلاع وهذا ما يتحقق فى الرضاع . وتنتهى هذه المرحلة حوالى الشهور الثلاثة الأخيرة من السنة الأولى من العمر عند ما يصدم الطفل بالفطام ، والرأى الراجح أنها أعظم صدمة نفسية يلقاها المرء فى حياته كلها ، ويعبرها الطفل (وقد لا يعبرها طوال حياته مهما تقدم فى السن كما يحدث للكثيرين) إلى المرحلة التالية حيث يتحيز الليبدو فى المنطقة الإستية ، ثم تنتهى هذه المرحلة إلى المرحلة القضيبية وهكذا .

والشعراء والكتاب بوجه عام أشخاص توقفوا فى نموهم عند حدود المرحلة الفمية ، أو تقهقروا إليها بعد بضع محاولات فاشلة لبلوغ المستويات الأرقى منها . ومن ثم فهم يمارسون ضروب النشاط التى كانت سائدة فى تلك المرحلة . وأهم جوانب هذا النشاط الميل الشهوى إلى الاستطلاع فيحصل المستطلع[٢] على لذة عميقة . ومن الجلى أن الاستطلاع وظيفة تعادل التناول بالفم لأنهما على كل حال ضربان من « الحصول » . لكن لما كان هذا الميل يرجع إلى هذه المرحلة المبكرة جداً من مراحل الارتقاء النفسى ، مما يدل على شدة تقهقره فإنه يعانى من الأنا الأعلى ومن الأنا كبتاً هائلا ، والأنا على أتم استعداد للبوح بكثير من مخبآت اللاشعور ، حتى بالرغبة فى الأم ، فى سبيل شىء واحد هو تخفيف الضغط الواقع عليه من جوانب اللاشعور المتعددة لتركيز كل قوته فى كبت الميل الشهوى إلى الاستطلاع ، ومن هنا خُدع المحللون النفسيون .

ولا بد لمن يتوقف عند هذه المرحلة أن يكون ممن تتسم لديهم آثارها بشحنة انفعالية هائلة ، ويكون ذلك نتيجة لتوهم الطفل أن أمه حرمته من شىء هائل ، وقد كان يريد أن « يحصل » فامتنعت هى عن الإعطاء ؛ ربما كانت هذه الشحنة مرتبطة بآثار المران القاسى على الفطام ، وربما كانت

---

(١) gentil stage

(٢) peeper, voyeur

مرتبطة ببعض لحظات عبرتها الأم دون أن تكترث بها ، عند ما جذبت ثديها بعيداً عن فمه وهو ما يزال يشتهيه ، هذه اللحظات كلها تترك لدى الرضيع شعوراً هائلا بخيبة الأمل ، فتبدأ عنده مظاهر الوهم الأوتركى[١] ويتلخص فى التوحيد بين الأنا والواقع ، فيتوهم أن الواقع جزء منه ، وفى هذا الطريق نفسه يوحد بين الأنا والأم ، فيتوهم أنه يستطيع أن « يعطى » ، وإذاً فلا حاجة له بالأم ، وليس ذلك سوى آلية دفاعية يخفى بها رغبته اللاشعورية .

وهذا بالضبط ما يفعله الكاتب فهو يعيش فى هذه الخدعة ، فيوهم نفسه أنه يعطى ، يعطى الكلمات الجميلة ، فهى بديل من « لبن الأم » ، وأعظم انتصار يفرح له أن ينتصر على الأسلوب ، أى أن يتمكن من الإعطاء ، فإن فى ذلك إبعاداً للأم التى سببت له الخيبة العميقة ، وأشد أشجانه عند ما يجف المداد[٢] .

تلك محاولة برجلر لتفسير النبوغ الأدبى .

ومن الجلى أنها لا تفسر موقف الشاعر ، من حيث إنه يستخدم اللغة استخداماً نوعياً ، لكنها تقتصر على تفسير النبوغ فى النشاط اللغوى بوجه عام ؛ على أن ميزة هذا الرأى بوجه خاص هى فى محاولته إيجاد تعليل دينامى لهذا الضرب من التخصص بدلا من اللجوء إلى ما يشبه القول بالملكات كما فعل دى لاكروا . وقد اعتمد برجلر فى الوصول إليه على تحليل الكتاب أنفسهم ، وهو ما ينقص الكثير من محاولات المحللين النفسيين فى هذا السبيل .

غير أن النقد الذى سبق أن قدمناه لنظرية التحليل النفسى فى معالجتها للفن — وقد قدمنا هذا النقد فى أكثر من موضع — ينطبق كذلك على رأى برجلر رغم مميزاته العلمية الطيبة . ولعل أهم نواحى هذا النقد هى التقدم إلى إلى بحث الظاهرة موضوع الدرس من خلال فلسفة واضحة المعالم ثابتة الأركان . فبرجلر يتتبع فى كتابات الكتاب مظاهر تقهقر وفشل ، ولا يرى فى التعبير الفنى سوى ضروب من الإبدال . ومن ثم فإن هذا التعبير لا يلقى من العناية ما يكفى ، لأنه ثانوى ، والمهم أنه يكشف عن شىء وراءه ، عن تجربة

(١) autarchic fiction

(٢) "Psychoanalysis & The Social Sciences"; ed. by G. Roheim; p. 287-296

أعمق من مجرد التعبير الفنى ، هى تجربة الفشل والتقهقر ، وهذه تلقى العناية كلها من الباحث . ولكن لنلق هذا السؤال : بماذا يفسر برجلر حالة « الثرثار » الذى يحب أن « يتكلم » كثيراً دون أن يكون من الفنانين ؟ وبماذا يفسر حالة النبوغ فى الخطابة ؟ ألا يصلح تفسيره لتفسير مثل هذه الحالات أيضاً ؟ وعلى ذلك لا تزال بنا حاجة لأن نلقى بسؤالنا القديم ، كيف نعلل العبقرية النوعية لدى الشاعر بوجه خاص ؟

ها هنا نتقدم بمحاولتنا .

إن المشكلة التى نحن بصددها هى مشكلة « بروز » لنشاط خاص ، هو النشاط التعبيرى ، وهو نشاط محصور فى منطقة خاصة من مناطق الجهاز الحركى ، وهى منطقة التعبير اللغوى ، وهو زيادة على ذلك نشاط يمتاز بأن له شكلا خاصاً ، فهو نشاط إيقاعى .

المشكلة لها كل هذه الجوانب ؛ ويكون الحل أقرب إلى الصواب إذا استطاع أن يصل بنا إلى النظر إلى هذه الجوانب باعتبارها وظائف فى « كلّ » دينامى متكامل. والسؤال الأول الذى ننفذ منه إلى هذه المشكلة، هو السؤال الآتى: ما هى وظيفة الجهاز الحركى[١] بوجه عام ؟ والإجابة على ذلك أنه أداة الاتصال بين الكائن الحى والبيئة المحيطة به . وهذه الإجابة تصدق عليه بكل أجهزته الفرعية بما فيها الجهاز اللغوى ؛ غير أنها تصدق بالمثل على الجهاز الحسى[٢] بجميع أجهزته الفرعية . ومن ثم فهو ما يزال بحاجة إلى الإتمام . ويكون هذا الإتمام بالإشارة إلى أن الأول تنحصر مهمته فى الحركات الصادرة من الكائن إلى البيئة، فى حين تنحصر مهمة الثانى فى الحركات الواردة من البيئة على الكائن الحى[٣] . فهذا للاستقبال وذاك للرد. على أن هذه التفرقة غير دقيقة ، فإن العين التى تبدو فى كثير من الأحيان من بين الأجهزة الفرعية فى الجهاز الحسى ، تبدو فى بعض المواقف جهازاً لإصدار تعبير

(١) motorium

(٢) sensorium

(٣) "Principles of Topological Psychology", K. Lewin; tr. by F. Heider & G.M. Heider, 1st. ed. 2nd impress. Mcgraw-Hill; New York 1936; p. 178.

لا يخطىء من يحاول أن يستقبله . وكذلك الفم جهاز لتلقى بعض ما يرد من البيئة وهو فى الوقت نفسه جهاز لإصدار التعبيرات اللغوية خاصة . والواقع أن التفرقة الدقيقة لا محل لها ، إذ أن الجهازين متحدان بمعنى ما من حيث دلالتهما فى الكل . فكل منهما « طريق » لإيجاد « كل » متزن يتألف من الكائن والبيئة . وعلى هذا الأساس نجدهما مرتبطين أحدهما بالآخر ارتباطاً مباشراً يظهر فى أوجه فى مرحلة الطفولة ، وعند البدائيين ، ويصبح هذا الارتباط فيما بعد غير مباشر لما يبرزه الاكتساب من أجهزة فرعية فى طريق هذه الصلة . ومن المعلوم أن أهم مميزات السلوك الأكثر ارتقاء ، ألا تكون الاستجابة للمواقف مباشرة بل يسبقها بعض التروى .

والواقع أن أمر الصلة الأصلية بين هذين الجهازين تقوم على صحته عدة شواهد . بعضها بسيط وبعضها معقد . فمن ذلك مثلا أننا إذا سمعنا صوتاً فإننا لا نلبث أن نستدير نحوه . وإذا ظهر بجانبنا ضوء التفتنا إليه ليكون فى بؤرة مجالنا البصرى . وعند ما نشهد حركات الرقص نقاوم فى أنفسنا ميلا إلى التحرك طبقاً لها ، وإذا لم نتنبه للقيام بهذه المقاومة فإننا نتحرك فعلاً ، وعند ما ندخل فى أحد معارض الصور فكم من المشاهدين نجدهم يحركون أيديهم وجذوعهم مع حركة الفرشاة فى اللوحات ، وإذا استمعنا للحن موسيقى لا نلبث أن نتحرك مع أنغامه . ولعل أوضح الحركات المرتبطة بالإدراك حركة العضلات الوجهية بشكل معين كلما أبصرنا شيئاً ذا دلالة معينة بالنسبة لنا . والراجح أن هذا الأساس يساهم فى كون الطفل (فى بدء تعلمه اللغة) ينطق بأسماء الأشياء كلما ظهرت فى مجاله البصرى .

هذه كلها شواهد تجريبية على شدة الارتباط بين الجهازين الحسى والحركى ، وعلى ذلك يحق لكوفكا أن يعتبر العمليات الحركية مجرد امتداد طبيعى للعمليات الحسية ، أو بعبارة أخرى أن الإدراك حلقة بين فعل وارد وفعل صادر ، وكذلك يحق لكهلر أن يستنتج وجود تأثير لحركة شخص ما على العمليات الذهنية لدى شخص آخر يشهدها . وعلى أساس هذه الصلة بين الجهازين أيضاً يمكن تفسير جانب هام من جوانب اللغة ، أعنى ناحية الاستعداد الذى تستند إليه لدى الفرد[١] . والراجح أن اللغة فى أصلها

(١) "La Psychologie de La Forme", P. Guillaume, p. 197.

ضرب من المحاكاة . ويمكن أن نشهد الدليل على ذلك بوضوح فى أسماء الأصوات ، فصهيل الخيل وشقشقة العصافير وخرير المياه فى الغدير وهدير الحمام وفحيح الأفعى وهمهمة الغابة ، وفى كل لغة توجد أمثال هذه الأسماء ، ومع ذلك فهذه اللغات قد بلغت من الارتقاء ما جعل أمرها معقداً ، فإذا نحن قصدنا إلى لغة الطفل المبتدىء فى تعلم اللغة وجدناه يكمل قاموسه بكلمات كثيرة ليست سوى محاكاة صوتية لمسمياتها سواء أكانت هذه المسميات أفعالا أم أشياء ، والمهم أنه هو نفسه الذى يبتكر هذه الكلمات دون أن يتلقنها . وقد روى ستمف Stumph عن ابنه أنه سمى بناء حجرياً ذا شكل خاص marage ، وكان فى التاسعة من عمره . فلما بلغ السابعة عشرة ذكر بأمر هذه التسمية فتذكرها وقال معللا إياها ، إن الحجارة كانت تبدو تماماً كما يبدو صوت هذه الكلمة ، وإنها فى الواقع لا تزال تبدو كذلك (١) . ومن هذه الزاوية أيضاً يمكن النظر إلى مشكلة تطابق الصوت والمعنى (الأونوماتوبيا) . حتى نحن البالغون نلجأ أحياناً إلى ابتكار كلمات ، أثناء حديثنا ، ليس لها معنى متواضع عليه لكنها معبرة بذاتها .

ها هنا يمكن العثور على الأساس الفطرى للتعبير اللغوى . ولا شك أنه على هذا الأساس نفسه تؤثر اللغة التى يسمعها الطفل فى بيته ، تؤثر عليه فتدفعه إلى محاكاتها . ويرى كوفكا أنه فى بواكير الطفولة تكون كل أعضاء الحس على أتم استعداد لإصدار حركات انعكاسية بمجرد تنبهها فى إحدى المناطق ، وفى هذا دليل على انتشار الحساسية فى كل مناطق الحس . ولكنه مع ذلك يلاحظ أن المناطق الحسية المختلفة تكشف عن اختلاف شديد سواء بالنسبة لدقة الاستجابة أو لتنوعها(٢) . فهل نستطيع أن نستنتج على هذا الأساس ازدياداً فى حساسية المنطقة الخاصة بالنشاط اللغوى فنرى فى ذلك جانباً من استعداد فطرى يمتاز به الشاعر ؟ وعلى هذا الأساس يمكننا الإفادة من ملحوظة داونى القائلة بأن الطفل الذى سيصبح شاعراً يكشف عن اهتمام خاص بترديد الألفاظ ، كما نفيد من الفكرة العامة لدى برجلر ، (دون الأخذ بتعليله) وهى التى تقرر وجود حساسية ممتازة بعض الشىء فى منطقة

---

(١) "The Growth of The Mind", K. Koffka, p. 346.

(٢) ibid. p. 132.

الكلام . لا نستطيع أن نجزم برأى فى هذا الصدد، لكن نكتفى بأن نضع الفرض هكذا فى صيغة سؤال ، عساه أن يدفع بعض الباحثين إلى محاولة تحقيقه.

لكن مشكلة التعبير الإيقاعى لا تزال قائمة . فلنتقدم نحوها هى الأخرى بفرض لا يزال يحتاج إلى كثير من الصقل والتهذيب أيضاً .

وقد أشرنا من قبل[١] إلى ملاحظة لڤين القائلة بأن معظم الأفعال يكون لها مظهر الكل أو التنظيم ، حتى سلاسل الأرجاع تبدو مكونة لوحدات من النشاط ، بحيث إذا بدأ الشخص السلسلة اضطر أن يستمر لإكمالها ، لأن بدء أى فعل يخلق توتراً هو عبارة عن « حاجة تدفع إلى إكماله » ، ويستمر هذا التوتر ويحدد طبيعة السلوك حتى تنتهى تلك الوحدة من وحدات النشاط[٢] .

وقد أقمنا على أساس هذه الملاحظة والملاحظات التجريبية رأينا فى الوحدة الدينامية للقصيدة . وكذلك نرى أنه على أساس هذه الملاحظة نفسها يمكن تفسير الإيقاع .

غير أننا بحاجة أولا لأن نبدى هذه الملاحظة الدقيقة بالنسبة لمسألة « النُظم » أو الأبنية . وتتلخص فى أننا يجب أن نحترس كل الاحتراس من تعميم فكرة « الكل » تعميما يجعلها جوفاء ليس لها دلالة دينامية ، فالقول مثلا بوجود كل يدعى « الإنسانية » بغض النظر عن الزمان والمكان نهائياً يعتبرا قولا أجوفاً ، لأن أهم شروط « الكل » الدينامى أن تكون العلاقة بين أجزائه وثيقة بحيث لا يحدث أى تغير لأحد الأجزاء دون أن يمتد إلى الكل بل يكون هو نفسه دلالة على حدوث تغير فى الكل . ومن الجلى أن مجتمعنا المصرى قد لا تؤثر فيه اكتشاف طريقه جديدة للصيد فى مجتمع الإسكيمو فى أيسلندا ، أو ظهور طبقة اجتماعية جديدة لدى قدماء الهنود فى المكسيك ، ولكن يمكن إلى حد ما أن نتكلم عن مجتمع الحضارة الغربية ، وكذلك يمكن أن نتكلم عن المجتمع المصرى ، ومجتمع الطبقة العاملة فى مصر ، ومن الجلى أن التماسك فى هذه المجتمعات الثلاثة أو بالأحرى أن قوة بنائها متفاوتة ، فهى فى

---

(١) الفصل الأول من الباب الثانى .

(٢) التجارب المنشورة بعنوان « الفرق بين تذكر الأعمال المكتملة والأعمال المبتورة » فى كتاب "Recent Experiments in Psychology" .

الأول أضعف منها فى الثانى وهى فى الثانى أضعف منها فى الثالث ، بحيث نستطيع أن نتكلم عن « أبنية » قوية و « أبنية » ضعيفة ، وقد سبق أن أشرنا إلى تفرقة كوفكا بين مجتمعات اجتماعية ومجتمعات سيكولوجية .

والمهم هنا أننا عند ما نتحدث عن « كل » لا نعنى أبداً أنه وحدة ساذجة متجانسة[1] ، والمجتمع المصرى مع أنه « كل » فإنه يتألف من عدة أبنية داخلية لها درجة من التماسك لا يمكن إغفالها ، وكذلك بينا فى موضع سابق أن الشخصية « كل » ولكنها ليست كلا متجانساً ساذجاً بل تتألف من عدة أجهزة داخلية لعل أهمها جهاز الأنا الذى يتألف بدوره من عدة أجهزة أهمها جهاز الذات .

وكذلك فى الفعل . فالقول بأن الفعل له مظهر الكل وأنه يتضمن ما يجعل منه نظاماً متماسكاً له وحدته الباطنية لا يعنى أن يكون وحدة متجانسة ساذجة منذ البداية حتى النهاية . فانظر لقد استغرقت كتابة هذا البحث أربعة شهور تقريباً ، ومن المحقق أنها تقوم منذ البداية حتى النهاية على فعل واحد يمكن أن ينظر إليه ككل ، ولكن لا يمكن القول بحال ما إن هذا الكل متجانس تماماً ، بل الصحيح أنه يتألف من عدة أبنية داخلية متفاوتة فيما بينها من حيث شدة تماسكها .

وهناك أمثلة كثيرة أبسط من هذا المثال . فأنا عند ما أشرب ينقسم فعل الشرب إلى ما يشبه الوثبات التى سبق الحديث عنها ، فأتناول كمية من الماء ثم أبتلعها ، وبذلك تنتهى وثبة ، ثم أتناول كمية أخرى وأبتلعها فتنقضى وثبة أخرى ، ثم ثالثة ورابعة وهكذا . وعند ما أجلس إلى الطعام ، ينقسم فعل الأكل فى هذه الجلسة (الواحدة) إلى عدة وثبات ، تبدأ كل منها بالتهيؤ لتناول لقمة وتنتهى بابتلاعها ، وكذلك عند ما أحدّث شخصاً فى أمرما ، فإن فعل الحديث هذا وهو واحد ينقسم إلى عدة وثبات ، فقد أجزىء موضوع الحديث إلى عدة أجزاء وأتناولها جزءاً جزءاً ، وكلما انتهيت من جزء كانت هذه النهاية فاصلا بين بناء أصغر وبناء آخر صغير أيضاً داخل البناء الكبير « بناء الفعل ككل » ، بل إن البناء الأصغر ليتألف من عدة

---

(١) وهذا ما لم يعرفه برجسون ، وكذلك يجمع المفكرون الاجتماعيون الفاشيون على إغفاله أو التقليل من أهميته ، وهم يقصدون إلى ذلك قصدا .

أبنية صغرى ، تتمثل فى الجمل المكتملة ، ولا شك أن الفواصل بين هذه الجمل تختلف بعض الشىء فى مظهرها ، كما تختلف فى دلالتها ، عن الفواصل بين الكلمات التى تتألف منها الجمل . وكذلك فعل المشى شبيه بفعل الكلام فكل خطوة كاملة تعتبر بناء صغيراً داخل البناء الكبير الذى يكتمل ببلوغى الجهة التى أقصدها .

تكفى هذه الأمثلة ؛ والمهم أن نشاط الجهاز الحركى له طابع الكل دائماً ، وهذا الكل يتألف من عدة أبنية صغرى . ولعل فى ذلك دليلا جديداً على شدة الصلة بين الجهاز الحركى والجهاز الحسى . والواقع أن ما يجرى على أحد الجهازين يجرى على الآخر .

إن فى هذه الحقيقة التى نذكرها عن الجهاز الحركى بوادر ظاهرة الإيقاع ، وقد سبق أن بينا على أسس تجريبية كيف أن فعل الإبداع لدى الشاعر يمضى فى وثبات ولا يتقدم دفعة واحدة . لكن إذا كان أساس الإيقاع هكذا شائعاً ، فماذا يميز الشاعر ، ولم لا نعبر كلنا تعبيراً لغوياً موزوناً ؟ هل يتضمن الفرض السابق حل هذه المشكلة ، على أساس أن ازدياد الحساسية فى إحدى المناطق معناه ازدياد بروز خصائص النشاط فى هذه المنطقة بشكل ملحوظ ؟

هناك جوانب أخرى لإكمال هذا الفرض . فقد عرفنا أن العلاقة بين التهويم والواقع عند العبقرى تتضمن ازدياد جانب التهويم ، وقد عزا لڤين إلى مثل هذا الشخص القدرة الممتازة على إدراك الأبنية ، وهو ما عبر عنه بازدياد القدرة على التجريد ، ولا شك أن الصلة المتينة بين الجهاز الحسى (أو جهاز الإدراك بوجه عام) والجهاز الحركى ربما ضمنت ظهور خاصية البناء أو التنظيم بشكل واضح فى ناحية النشاط الحركى ، ويبرز ذلك بصورة خاصة فى المناطق الأشد استعداداً للاستجابة . والظاهر أننا نستطيع أن نفترض لدى الشاعر امتيازاً خاصاً فى الصلة بين الجهاز الإدراكى والجهاز الحركى . ولا شك أن هناك نصيباً من الصحة للرأى الشائع عن الشعراء ، والقائل بأنهم مرهفون سريعو الانفعال ، ولو أنه قول غير دقيق . ومع ذلك فهناك ظاهرة اجتماعية لا شك أن لها دلالة واضحة فيما يتعلق بهذا الفرض ، فالرأى لدى مؤرخى

الفنون مستقر على أن الشعر نشأ مصاحباً للرقص والغناء ، ومن الجلى أن الإيقاع أشد بروزاً فى الفنين الأخيرين منه فى الأول ، وهو أشد بروزاً فى الرقص منه فى الغناء والشعر جميعاً ، وربما كان فى القول بأن الرقص أول الفنون وأشدها ذيوعاً (١) ، ما يشير إلى بزوغ النشاط الفنى من الصلة الممتازة بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى بوجه عام ، كما أن فى القول بتأخر ظهور الشعر كفن قائم بذاته ما يتفق وقانون الترقى الذى يقضى بإبراز بعض المناطق داخل البناء الكبير وتزويدها بحظ من الاستقلال دون الانعزال(٢) . ولكن هل لنا أن نرتب على ذلك رأياً خاصاً فيما يتعلق بمستقبل الشعر ؟ يظهر أن مستقبله الطيب متوقف على الاستبصار بمجاله الأصلى ، فيجب أن يعود عوداً ديالكتيا إلى تمكين أواصر الصلة بينه وبين زميليه القديمين ، ولقد بدأت بالفعل محاولات العناية بالأوپرا منذ أوائل القرن الماضى ، ولكن لا يزال الشعر ينتظر المزيد من العناية فى هذا السبيل .

ولقد نشأ الشعر العربى نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، وكان للغناء الذى صاحبه تأثير واسع فى تغيير أوزانه ، وكان المهلهل أقدم شعراء العرب يغنى قصائده ، ويروى مثل ذلك عن امرئ القيس ، ويقال إن علقمة بن عبدة الفحل كان يغنى ملوك الغساسنة أشعاره ، وكذلك قال حسان بن ثابت :

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار

وكان الأعشى فى أواخر العصر الجاهلى يتغنى بشعره ، وربما سمى صناجة العرب لأنه كان يصحب غناءه بتوقيع على الآلة الموسيقية المسماة بالصنج . وكذلك عرف الرقص مع الشعر والغناء ، ويقول إسحق الموصلى ، « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج ، فأما النصب فغناء الركبان والقينات وهو الذى يستعمل فى المراثى ، وكله يخرج من أصل الطويل فى العروض ، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ، وأما الهزج فالخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحليم(٣) » . ولقد رويت فى إجابات الشعراء ما قاله الشاعر رامى من أنه

---

(١) "Selected Essays", Havelock Ellis; Everyman's L. 1940.

(٢) عملية التغاير differentiation

(٣) « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » — الدكتور شوقى ضيف — القاهرة فى ١٩٤٥ ص ٢٦ — ٣١ .

لا ينظم الشعر كتابة بل غناء ، وثمة ما يشبه هذا القول فى إجابة الغضبان ، وإن أبسط الملاحظات « للشاعر » فى الريف وفى الأحياء الوطنية من المدينة أحياناً لتبين لنا كيف يرتبط الشعر بالغناء والرقص لديه ، ولو أن رقصه غير واضح ولكنه لا يمكن أن ينكر .

على كل حال يهمنا أن نبين اعتماد هذه الفنون الثلاثة على الصلة الدقية بين الجهازين الحسى والحركى ، أما ما زاد عن ذلك فسنتحدث عنه بشىء من التفصيل بعد قليل . والظاهر أن هذه الصلة وبروزها لدى الشاعر فى منطقة التعبير اللغوى بوجه خاص ، وما يترتب على ذلك من زيادة بروز الناحية الإيقاعية فى نشاط هذه المنطقة ، يؤلف الأساس الفطرى للإطار الشعرى ؛ الذى يكتسب الشاعر مضمونه تبعاً لأحوال مجتمعه . ومن المحقق أن الأوزان تختلف من لغة لأخرى ، ومع ذلك فهى جميعاً ضروب من الإيقاع .

ومجمل القول أن الشاعر العبقرى :

١ — شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعى بحيث تبرز لديه الشعور « بالحاجة إلى النحن » .

٢ — ويكون ذلك ناتجاً عن عدة أسباب فى المجال (أعنى البيئة والشخصية) ، ولا شك أن من بين هذه الأسباب الاستعداد الفطرى ويتمثل فى درجة مرونة المادة النفسية التى تظهر فى ازدياد نسبة التهويم فى الإدراك ، وربما شدة الارتباط بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى .

٣ — والارتباط الوثيق بين الجهاز الحسى والجهاز الحركى وخاصة فى منطقة التعبير اللغوى . هو الأساس الفطرى لاكتساب الإطار الشعرى ، الذى يتحدد مضمونه تبعاً للبيئة الاجتماعية للشاعر .

٤ — وحركة الشاعر كلها ، هى حركة لإعادة تنظيم النحن ، يمضى فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعرى .

٢ — الشعر والشاعر والمجتمع :

قد أتممنا التجوال حول الشاعر . فانتهينا إلى هذه الصورة التى تجعله والمجتمع وحدة دينامية بكل ما لهذا التعبير من معنى .

ولقد حرصنا على أن نوضح هذه الحقيقة منذ الفقرة الأولى ، عند ما قدمنا

المبررات العامة لمثل هذا البحث الذى قد يبدو مثيراً للعجب فى عالم يعج بالأحداث الجسام ويمضى نحو مستقبل ينبىء بأمور أشد جسامة وخطراً. وكانت أهم حججنا فى هذا الصدد أهمية النشاط الفنى من حيث إنه نشاط يمضى نحو تحقيق التكامل الاجتماعى ، وما أشد حاجة المجتمعات المساهمة فى الحضارة الحديثة إلى استقصاء جذور هذا التكامل لتنفض عن نفسها بعض مظاهر الانحلال الراهنة . ولقد عبرنا عن هذه الحقيقة حينئذ تعبيراً عاماً موجزاً . وكانت هذه هى الخطوة الأولى نحو البحث فى الأسس النفسية للإبداع الشعرى التى لا يمكن الإبانة عنها منعزلة عن مجالها . وقمنا بعد ذلك بخطوة أخرى تغلب عليها صبغة التأمل الفلسفى العابر دون البحث التجريبى الدقيق ، وكان لهذه الخطوة دلالة الخطوة السابقة ، فعرضنا لآراء بعض المفكرين فيما يتعلق بمشكلة الصلة بين الفن والحياة ، وانتهينا من ذلك إلى مناقشة هذه الآراء والجمع بين الفن والحياة داخل اتجاه واحد هو الاتجاه نحو الاتزان والتكامل . ولكن ها هنا أيضا لم نبلغ درجة البحث التجريبى المدقق . وقد كان لزاماً علينا قبل أن نتقدم لمثل هذا البحث أن ننظر نظرة فاحصة فى المنهج الذى سنستعين به فى هذا السبيل . ما هى حدود المنهج التجريبى بالضبط ، وإلى أى مدى يكون هذا المنهج مشروعاً فى مثل هذا البحث ؟ وكان لزاماً علينا وقد أنجزنا هذه الخطوة أن ننظر فى مناهج الباحثين ممن سبقونا لسبر هذا الموضوع كيما نفيد من مواضع توفيقهم ومواضع خطئهم أيضاً . وبذلك مهدنا الطريق للتقدم نحو محاولتنا . وأفردنا لهذه المحاولة الباب الثانى بفصوله الخمس .

بدأنا بسبر ديناميات العبقرية ، ووجدنا أنها « وظيفة » معينة فى المجال النفسى الاجتماعى ، من حيث إنها عملية تمضى نحو إدماج « الأنا » مع « الآخرين » فى بناء اجتماعى متكامل هو « النحن » . وقدمنا على ذلك الأدلة التجريبية المتعددة الأنواع ، وانتقلنا بعد ذلك إلى مجال أكثر تحدداً هو مجال العبقرية الشعرية وعلى أساس الوثائق والحقائق التاريخية والمشاهدات على الأدباء الحاضرين انتهينا إلى تقديم فرض الإطار باعتباره العامل النوعى فى عبقرية الشاعر ، وفى استقصائنا لخصائص الإطار وجدنا من بين هذه الخصائص أنه مكتسب من حيث مضمونه ، وأنه هو العامل الرئيسى فى تنظيم فعل

الإبداع . لكن ما هي أسسه الفطرية ـ من حيث الشكل إن صح هذا التعبير ــ ، أجلنا هذه المشكلة إلى ما بعد الإبانة عن ديناميات عملية الإبداع ، أو بعبارة أخرى عن الشاعر وهو يعمل ، الشاعر فى أجلى مظاهره وأدق لحظاته ، وحاولنا قدر استطاعتنا ألا نقدم فى هذا الفصل رأياً لا يقوم عليه التحقيق التجريبى الدقيق معتمدين على الاستخبار والاستبار وتحليل المسودات ، وهنا وضحت لنا كثير من الحقائق عن هذه العملية تختلف إلى حد بعيد عن الشائع عنها لدى النقاد والمثقفين بوجه عام . فلما انتهينا من هذه النظرة إلى الشاعر فى لحظات الإبداع ، عدنا نحاول أن نسبر بعض الأعماق التى كنا قد تركناها مستغلقة . وإن أهم ما يثير التساؤل فى هذا الصدد هو السؤال الخالد حول ما عساه أن يتوفر فى الشاعر والفنان بوجه عام من استعداد فطرى ، وخلصنا إلى القول بوجود هذا الاستعداد فعلا ، وحاولنا أن نحدده . ولكن رأينا فى هذا الصدد لم نستطع إلا أن نقدمه فى صورة احتمال ينقصه الكثير من اليقين لحاجتنا إلى كثير من الوثائق اللازمة فى هذا الصدد ، وكان طبيعياً أن نتساءل بعد ذلك عن نوع ارتباط الشاعر أو الإبداع الشعرى بالبيئة الاجتماعية وقد سبق أن قررنا أنه ارتباط وثيق ، ثم ها نحن نقول بالاعتماد على استعداد فطرى ، وهل يعنى هذا الاستعداد ضمان ظهور الشاعر ونبوغه بغض النظر عن أحوال بيئته الاجتماعية ، هل يعنى إمكان الفصل بين الشاعر والمجتمع وبالتالى بين الشعر وتيار الحضارة أو بين هذا التيار وبين الفن بوجه عام . وإذاً فأى تناقض تورطنا فيه !

الواقع أن هذا التناقض لا وجود له ، ولقد تكفل براون بالإبانة عن ذلك فى مؤلفه الموسوم « علم النفس والنظام الاجتماعى » ، واستعنا نحن برأيه فى هذا الصدد فى الفقرة الأولى من هذا الفصل . ومجمل القول أن الاستعداد الفطرى ليس سوى إمكانية محددة باتجاه خاص ويتوقف تحققها على مجال ذى خصائص معينة بحيث إن الناتج دائماً محصلة لتفاعل الجانبين .

فإذا كان الأمر كذلك أفلا تكون هناك مسئولية ــ بمعنى العلية ــ على المجتمع إذا ما افتقر إلى العبقرية الشعرية بله العبقرية أيا كان نوعها ؟ ألا يجوز لنا مثلا أن ننقب فى أحوال المجتمعات التى تستخدم اللغة العربية كلغة رسمية للدولة عن أسباب تأخر الشعر العربى الحديث ؟ وهلا يجوز لنا أن ننظر

فيما عساه أن يكون قائماً من روابط غاية فى الدقة والخفاء بين الشعر وسائر الفنون وبين الفن وسائر منتجات الفكر البشرى باعتبارها جميعاً عمليات يضمها مجال واحد؟ وهلا نستطيع أن نفيد من استقصاء هذه الصلة فنتمكن من السيطرة على بعض نواحى المجال فندفعها نحو مستقبل نطلبه ونرغب فيه؟ أفلا نستطيع أن نثير بعض الاهتمام حول مستقبل الشعر ونشير إلى بعض معالم هذا المستقبل؟

بلى ، نستطيع أن نفعل ذلك ما دمنا نرى أن الشاعر عملية — متميزة بعض الشيء — داخل عملية كبرى هى المجتمع . ومع أننا لن نسهب فى تفصيل الإجابات على هذه الأسئلة جميعاً ، فإننا سنحاول أن نضع الخطوط العامة لبعض هذه الإجابات على الأقل ، عسى أن يفيد منها من يريد ، أو يرد عليها بالتفنيد من يتحمس لهذا الرد ، فليس للإنتاج الذهنى أية قيمة إذا هو لم يدفع إلى فعل .

إن مسئولية المجتمع عن ثروته من العباقرة تتركز فى مدى صلابة الحواجز التى تحدد السلوك بداخله ، ولقد بينا من قبل أن موقف العبقرية يتضمن صدعاً بين « أنا » و « الآخرين » على أساس الاختلاف بين الطرفين فى المسالك والأهداف ، ومهمة العبقرى وميزته أنه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغيير فى بعض حواجز الآخرين عن طريق الاعتراف ببعضها وتحويله إلى وسائل ، ومعنى ذلك أن مسألة تغيير الحواجز فى المجال الاجتماعى جوهرية فى موقفه ، إلى درجة أننا نستطيع أن نعتبره أى نعتبر الشاعر عامل تغير هام فى المجتمع . وهنا تبرز أهمية الحواجز ، — فقد تكون من الصلابة بحيث تتحطم أمامها مواهب ظلت فى حيز الإمكان . وربما كانت فترات الانقلاب الاجتماعى أشد الفترات استعداداً لظهور العباقرة لأن الحواجز تفقد جزءاً كبيراً من صلابتها عندئذ . ويصدق هذا الرأى على العلاقة بين الشاعر والمجتمع . فالمجال الاجتماعى الجامد ذو الحواجز المتصلبة لا يتيح الحياة إلا للشعراء الأقزام الذين ليسوا من العبقرية فى شىء .

ولقد كانت علاقة الشعر والشاعر بالحياة الاجتماعية موضع اهتمام المفكرين منذ أفلاطون . فهو يهتم فى التشريع للجمهورية بتحديد موضع الشاعر فيها ، فينفى منها الشعراء الغنائيين ولا يبقى إلا على الحماسيين ، ويحرم

فيها التعامل بأشعار هوميروس لأن بها من الحرية ما لا يروق له وما قد يصيب المجتمع بالانهيار فيما يرى ، ولكن كم كان پيزستراتوس أنفذ منه حدساً وأصدق نظراً عند ما أمر فى القرن السادس ق. م. بجمع الإلياذة والأودسة وتدوينهما ، غير أن أرسطو كان مثالا للفيلسوف الواقعى المتحرر ، ولم يكن مثالياً رجعياً كأفلاطون[1]، لم يكن يبحث فيما ينبغى أن يكون على أساس الحنين إلى الماضى ، بل كان يبحث فى الشعر من حيث إنه وظيفة قائمة فعلا فى المجال الاجتماعى ، وقد جعل له مهمة « صمام الأمن » فيما يتعلق بالانفعالات ، فهو بهذا المعنى عامل تكامل فى الحياة الاجتماعية من حيث إنه يتيح لها أن تمضى نحو الاتزان . وعلى الضد من ذلك كانت مهمته فيما ظن أفلاطون ، اللهم إلا إذا اقتصرنا على النوع الحماسى . على أن اختلاف الفيلسوفين فى تحديد هذه المهمة لم يكن لينفى اتفاقهما فيما يتعلق بحقيقة على جانب عظيم من الأهمية ، وهى ما للشعر بوجه عام من خطورة فى ديناميات المجال الاجتماعى . وإن هيجل وتين ويونج وكودول والسرياليين جميعاً ليتفقون على هذه الحقيقة رغم ما يقوم من اختلافات قد تكون جسيمة بين آرائهم .

ولقد رأى هيجل أن مهمة الفن فى المجتمع لا تكاد تختلف عن مهمة الدين والفلسفة من حيث إن كلا منها تعبير للروح أو المطلق ، وأهم من ذلك أنه درس تطور الفن وفى ذلك معارضة قيمة للآراء الساذجة التى تتحدث عن خلود الأعمال الفنية ، وإن من يسلم بالصلة بين الفن والمجتمع لا يمكن إلا أن يقول بتطور الفن من حيث إن المجتمع يتطور دائماً ، غير أن مضمون تطور الفن يدعو للتشاؤم عند هيجل ، فمستقبل الفن صائر إلى موته ، بل لقد بدأت تباشير الموت تلوح منذ عصر هيجل ، بل منذ بدأ ظهور الشعر ، « فالشعر فن نوعى وصل إلى قمة هى بدء انحلال الفن نفسه »[1]، ومع ذلك فليس هذا هو المهم ، بل المهم إثبات حقيقة التطور للفن . وإن نظرية هيجل فى الفرق بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة لتبدو على جانب عظيم من الأهمية فى هذا الصدد ، فقد كانت المأساة القديمة تصور الصراع بين الأسرة والمجتمع ، أما المأساة الحديثة فتقوم على مشكلات الشخصية

(١) "The Genesis of Plato's Thought" by A.D. Winspear 1940 The Dryden Pr.: New York.

(٢) "The Æsthetic Theories of Kant, Hegel, & Schopenhauer". I. Knox, p.97.

الفردية وانفعالاتها وتجاربها ، والصلة واضحة بين هذا الطراز من المأساة وبين طراز مجتمعنا القائم على الإعلاء من شأن الفردية والذى بلغت فيه هذه الدعوة أوجها فى عصر هيجل .

وكذلك حاول تين أن يتبين جوانب هذه الصلة . فتحدث عن مدى اعتماد الفنان (من حيث هو فنان) على مجتمعه ، وقال إن هذا العون يكون هائلا بقدر ما يكون الفنان معبراً عن روح عصره ، وبهذا القدر نفسه يتحدد حظه من العبقرية . وحاول بعد ذلك أن يعرض لكثير من الأمثلة التاريخية التى تشهد بقيام هذه الصلة فعرض للفن الإغريقى فى مجتمعه ، والفن الرومانى فى مجتمعه والفن فى عصر الإقطاع . ثم ما طرأ عليه فى القرن السابع عشر مقارناً بين إفيجينيا عند راسين وعند يوريبيد .

ولقد أشرنا من قبل إلى رأى يونج وقوله باعتماد الإبداع الفنى على الأزمات الاجتماعية ، واعتماد الفنان على اللاشعور الجمعى كمصدر لإبداعه ، يضمن له أن يتذوق المجتمع ما أبدع . حتى فرويد لم ينس هذه الصلة نهائياً ، فإن للأنا الأعلى القول الفصل فى تحديد الصورة التى يمكن أن يتقنع بها بعض مضمون اللاشعور ليظهر فى العمل الفنى ، ومن ثم فبذور القول بأن الفن اجتماعى وأخلاقى فى جوهره موجودة فعلا ، ولو أن مغالاته ومغالاة الفرويديين فى استقصاء جوانب أخرى من المشكلة لم تتح لهم استقصاء هذا الجانب الهام . وإن هذا الموقف ليشبه بمعنى ما ، موقف السرياليين إذ يعترفون بقوة هذه الصلة وأهميتها ، ولكنهم فى محاولتهم توجيهها يضلون السبيل ويمضون نحو الانعزال بالفن من حيث منابعه وغاياته .

ولقد قدم كودول دراسة على جانب كبير من الأهمية للشعر الإنجليزى فى كتابه « التهويم والواقع » ، أبان فيها عن شواهد الصلة الوطيدة بين تاريخه وتاريخ المجتمع الإنجليزى ، وحاول أن يقيم على هذا الأساس رأياً فى الصلة بين الفن والمجتمع بوجه عام . وعلى رأيه أن الفن يعكس أنواع التكيف الغرزى للناس والبعضهم مع بعض ومع الطبيعة ، من حيث إن هذا التكيف يسلك سبيل الإيقاع فيوجد لدى الجماعة اشتراكاً قطيعياً خاصاً يمكن أن نطلق عليه اسم « الاشتراك الغرزى » ، تمييزاً له عن « الاشتراك الشعورى »

---

(١) "Philosophie de L'Art", H. Taine.

الذى نمارسه فى حياتنا اليومية تبعاً لتقارب أهدافنا ، واتفاقنا فى مفاهيم اللغة التى نستخدمها وما إلى ذلك . وعلى هذا الأساس يمكن أن يقال إن الشعر بماله من إيقاع ، يتيح للفرد أن يمضى إلى أعماق نفسه حيث المشاركة القطيعية أو الانفعالية ، ومن ثم فكلما حسب الشاعر من أتباع « الفن للفن » أنه يبعد عن المجتمع لينكمش فى نفسه ، كان فى الواقع يمضى نحو الاتحاد بالمجتمع أكثر وأكثر . ولا تتحطم هذه القاعدة إلا فى حالة واحدة ، عندما يثور الشاعر على كل العلاقات الاجتماعية ويتجه نحو الفوضوية فى الفن ، فيقرض الشعر الحر ويتخلص من الإيقاع تماماً ، وحتى هاهنا لا يمكن أن يتحقق للشاعر ما يريد بالتمام ، لان المضمون الشعورى للغة أو الجانب الرمزى منها هو الآخر اجتماعى فى أساسه(١). فعلى مثل هذا الشاعر أن ينصرف عن كل ما له دلالة حتى يتم له ما يريد ، والظاهر أن هذا الاتجاه هو المسيطر على أصحاب النزعة الأوتوماتية فى الفن(٢).

لتكن هناك اختلافات بين آراء أولئك المفكرين ، ولتكن هناك هوات عميقة بالغة العمق والخطورة ، ولكن المهم أنهم جميعاً يدورون فى فلك واحد ، حول تقرير حقيقة واحدة ، مؤداها أن هناك صلة قوية بين الفن والمجتمع . وما أحرانا بأن نذكر المثقفين والفنانين خاصة بهذه الحقيقة فى هذه المرحلة الدقيقة التى تمر بها حضارتنا ، وما أحرانا بأن نذكرهم بأنها مشكلة على جانب كبير من الدقة والتعقد ، وأنها جديرة بالدرس العميق تكرس له فترة فسيحة من حياة جماعة من الشباب لا يعشقون الثقافة وحدها هكذا مجردة ، بل ويحملون فى أنفسهم « الإحساس بالمجتمع » ، هذا الإحساس الذى يخشى على الدوام من تضاؤله لا سيما عند المثقفين من أبناء مجتمعنا .

ولقد بينا على أسس تجريبية أن دعوة « الفن للفن » دعوة مشوهة إلى حد بعيد ، وكذلك الحال فيما يتعلق بجوانب النشاط الفكرى عامة ، كأن يقال « بالعلم للعلم » أو « الفلسفة لذاتها » ، إنما العلم للحياة الاجتماعية ، والفلسفة للحياة الاجتماعية ، سواء أكنا بصيرين بذلك أم لم نكن ، ومن الخير

(١) "Illusion & Reality", Ch. Caudwell, p. 124.

(٢) عرضت أعمال بعض الفنانين المصريين من أصحاب هذا الاتجاه فى بضع معارض أقيمت بالقاهرة ، نذكر من بينها المعرض المقام قبل الفراغ من هذا البحث ، فى عام ١٩٤٧ .

أن نكون بصيرين كما تزداد قدرتنا . ولقد كانت الفلسفة دائماً على صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية ويبدو ذلك بوضوح فى الفلسفة الإغريقية خاصة ، ولكنها كانت بصيرة بذلك أحياناً ، وفى أحايين أخرى كان يغيب عنها هذا الاستبصار . وكذلك الفن الإغريقى كان على صلة بمجتمعه أحياناً ولقد حاول پركليز أن يتيح أكبر فرصة ممكنة للمواطنين الأثينيين جميعاً ليشهدوا تمثيليات سوفوكل ، بل جعل ذلك واجباً قومياً يكتنفه الشعور بالقداسة(1) .ولا شك أن هذه الصلة كان لها أبعد الأثر فى الإعلاء من شأن عمالقة المسرح ، وفى التربية الاجتماعية عامة .

وما أحرى مجتمعنا أن يذكر ذلك ، وأن ينقب فى أحواله ، وما أحرى المثقفين والشعراء جميعاً أن يتعاونوا على توضيح هذه الصلة والعمل على جعل الشعر يؤدى مهمته خير ما يكون الأداء . وإذا كانت بعض ظروف البيئة الاجتماعية قد تغيرت بحيث مزقت تكاملنا فالفن جدير بأن يساهم فى إكمال هذا التغير بتغير يلائمه فى أعماقنا فيعود للمجتمع تكاملة .

كيف يمكن للشعر العربى أن ينهض ؟ ما هى الأدوات الأولية للإعداد لهذا النهوض ؟ ما هى مهمة العبقرى إزاء اللغة ؟ ما هى مهمته إزاء تراثنا الفنى الاجتماعى ؟ إلى أى مدى تعتبر اللغة العربية متصلة بالحياة فى ثوبها الحديث ؟ وقيود الصنعة فى الشعر ، أيكون النهوض بالثورة عليها جميعاً كما يخيل للبعض خطأ ، أم يكتفى بالتمرد على القافية وتظل التفعيلات قائمة ؟ وإلى أى مدى يكون تأخر الشعر لدينا مرتبطاً بتأخر الفنون الأخرى ؟ وهل صحيح ما يقال من أن نهضتنا الفنية العامة لن تتحقق إلا بأن نقفز إلى الوراء أربعين قرناً أو خمسين لنستلهم قدماء المصريين مع أننا نحيا حياة لا تكاد تتصل بلون حياتهم من قريب أو من بعيد ؟ !

هذه كلها مشكلات على جانب عظيم من الأهمية ، ما كان لنا أن نغفلها بحجة الاقتصار بالبحث على الحدود السيكولوجية « الخالصة » ، ولكنا مع ذلك لا نملك إلا أن نشير إليها هذه الإشارات العابرة عسى أن يتوفر على النظر فيها بعض الذين يشغلهم مستقبل الحياة الاجتماعية .

(١) "Ancient Art & Ritual", by S. Harrison; Home University Lib.

المراجع

1. Anderson (H.H.), "Domination and Socially Integrative Behavior," ["Child Behavior & Development", ed. by R.G. Barker, J.S. Kounin & H.F. Wright; 1st. ed. 4th. impr.; McGraw-Hill Co.; New York, 1943].
2. Aristotle, "Poetics : Aritotle & On Style : Demetrius", (tr. by Th. Twining), 1941, Everyman's L.
3. Baldwin, "Dictionary of Philos. & Psychol.", 1910.
4. Barker (R.G.) & Others, "Child Behavior & Development", 1943, McGraw Hill-Co.
5. Baudouin (Ch.), "Decouverte de la Personne", Paris, Alcan, 1940.
6. Bergson (H.), "Les Données Immédiates de la Conscience", Paris, Alcan, 15ième. ed. 1914.
7. Bergson (H), "L'Evolution Créatrice", Paris, Alcan, 45ième ed. 1937.
8. Bergson (H.), "L'Energie Spirituelle", Paris, Alcan, 12ième ed. 1929.
9. Bergson (H.), "Les Deux Sources de la Morale et de la Religion" Paris, Alcan. 4ème. ed., 1932
10. Binet (A.), "Portrait Psychologique d'un Hommes des Lettres", ["Philosophes et Savants Français", Paris, Alcan, 1929].
11. Brown (J.F.), "Psychodynamics of Abnormal Behavior", McGraw-Hill Co., 1940.
12. Brown (J.F.), "Psychology & The Social Order", McGraw-Hill Co. 1936.
13. Burt (C.) & Others, "How The Mind Works", London, 2nd. impr., 1935.
14. Butcher (S.H.), "Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art", London, McMillan, 3rd ed., 1902.
15. Bosanquet (B.), "A Hitory of Aesthetic", London, McMillan, 2nd ed., 6th. impr., 1934.
16. Caudwell (Ch.), "Illusion and Reality", London, L.W., 1946.
17. Clay (F.), "The Origin of The Sense of Beauty", London, John Murray, 1917.

18. Coleridge, "Biographia Litteraria".
19. Collingwood, (R.G.), "The Principles of Art", Oxford, 1938.
20. Crafts (L.) & Others, "Recent Experiments in Psychology", McGraw-Hill Co., 14th. impr, 1938.
21. Davis (R.G.), "Art and Anxiety", ["Partisan Review", sum.1945.]
22. Delacroix (H.), "Psychologie de l'Art", Paris, Alcan, 1947.
23. Delacroix (H.), "L'Art et les Sentiments Esthétiques", ["Nouveau Traité de Psychologie; par G. Dumas, vol. VI.]
24. Dibblee (G.), "Instinct & Intuition", London, F. & F., 1929.
25. Dietz (D.), "The Story of Science", London, G.Allen & Unwin, 1932.
26. Dixon (W.M.) & Grierson (H.J.C.), "The English Parnassus", Oxford, The Clarndon Pr., 1934.
27. Downey (J.), "Creative Imagination", London, K.P. 1929
28. Durkheim (E.), "La Suicide", Paris;Alcan 1930
29. Einstein (A.) & Infeld, "The Evolution of Physics",Cambridge,1938.
30. Ellis (H.), "Selected Essays", Everyman's L., 1940.
31. Ellis (.W), "Source Book of Gestalt Psychology", London, K.P.,1938.
32. Farrington (B.), "Greek Science", New York, Pelican Books; 1944.
33. Freud (S.), "The Interpretation of Dreams", ["Basic Writings S.F.", tr. by A.A. Brill, 1938].
34. Freud (S.), "Leonardo da Vinci", (tr. by A.A. Brill), London, K.P., 1932.
35. Freud (S.), "Totem & Taboo", ["Basic Writings of S.F."].
36. Fry (R.), "Vision & Design", New York, Penguin Books, 1940.
37. Grasset (B.), "L'Art; Entretiens Reunis Par P. Gsell", Paris, 1919.
38. Groves (E.R.) & Moor (H.E.), "An Introduction to Sociology", New York, Longmans, 1941.
39. Guillaume (P.), "La Psychologie de la Forme", Paris, Flammarion, 1937.
40. Harrison (J.), "Ancient Art and Ritual", Home univ. Lib., 1935.
41. Hobhouse, "The Letters of John Keats",
42. Housman (A.E.), "The Name & Nature of Poetry", Cambridge Univ. Pr. 1945.
43. Jones (E.), "Essays in Applied Psychoanalysis", London, K.P., 1923.
44. Jung (C.G.), "Contributions to Analytical Psychology", Lordon, K.P., 1942.
45. Jung (C.G.), "The Integration of The Personality", London, K.P. 1941.
46. Jung (C.G.),"Modern Man in Search of a Soul", London, K.P.,1941
47. Jung (C.G.), "Psychological Types", London, K.P., 1938.
48. Knox (I.), "The Aesthetic Theories of Kant, Hegel & Schopenhauer", Colum. Univ. Pr., 1936.

49. Koffka (K.), "Principles of Gestalt Psychology", London, K.P., . 1936.
50. Koffka (K.), "The Growth of The Mind", London, K.P., 1931.
51. Kretschmer (E.), "The Psychology of The Men of Genius", London, K.P., (tr. by R.B. Cattell), 1933.
52. Lalo (ch.), "L'Art et la Morale", 1922.
53. Langfeld (H.S.), "Feelings & Emotions", [The Wittenberg Symposium], Oxford Univ. Pr. 1928.
54. Lavrin (J.), "Tolstoy" 1946.
55. Lefévre (L.J.), "L'Existentialiste Est-il Un Philosophe", 1946.
56. Lewin (K.), "Dynamic Theory of Personality", New York, McGraw-Hill Co., 1935.
57. Lewin (K.), "Principles of Topological Psychology", New York, McGraw-Hill Co., 1936.
58. Maugham (S.), "Cosmopolitans".
59. Mikhailovski (V.V.), "Maxim Gorki; Litterature & Life", 1946.
60. Murray (J.), "Lord Byron's Correspondance", London, vol. II. 1922.
61. Patrick, (C.), "The Relation of Whole and Part in Creative Thought", (The Amer. J. of Psychol., vol. LIV, No. 1, Jan. 1941.)
62. Piaget (J.), "The Language and Thought of The Child", London, K.P., 1932.
63. Platon, "Ion", (tr. par Ghambry), Lib. Garnier, 1922.
64. Poe (E.A.), "The Complete Poetical Works of E.A. Poe", Oxford Univ. Pr., 1919.
65. Read (H.), "Art & Society", London, F. & F., 1945.
66. Read (H.), "A Coat of Many Colours",
67. Ribot (Th.), "L'Iimagination Créatrice", Paris, Alcan, 6ième. ed. 1921.
68. Ribot (Th.), "La logique des Sentiments", Paris, Alcan, 5ième. ed., 1920.
69. Richards (J.A.), "The Philosophy of Rhetoric", Oxford Univ. Pr., 1936.
70. Richards & Ogden (C.K.) 1936., "The Meaning of Meaning", London, K.P., 1930.
71. Richards & Ogden (C.K.) 1936., "Principles of Litterary Criticism" London, K.P., 1934.
72. Ridley (M.R.), "Keats Craftsmanship", Oxford, Clarendon Pr. 1933.
73. Roheim (G.), "Psychoanalysis & Social Sciences", Inter. Univ., Pr., vol. I, 1947.
74. Runes (D.D.), "The Dictionary of Philosophy", London, G. Routledge & Sons, 1945.

75. Rusu (L.), "Essai Sur La Création Artistique", 1935.
76. Sachs (H.), "The Creative Unconscious", Boston, Sci-Art Publishers, 1942.
77. Santayana (G.), "The Sense of Beauty", 1896.
78. Sartre (J.P.), "Existentialism & Humanism", London, Methuen & Co, 1946.
79. Severini (G.), "The Artist & Society", London, 1946, (tr. by B. Wall.).
80. Spengler (O.), "The Decline of The West", London, G. Allen & Unwin, 1926.
81. Taine (H.), "Philosophie de l'Art", 1925.
82. Thomson (G.), "Marxism & Poetry", London, L.W., 1945.
83. Thouless (R.H.), "General and Social Psychology", Univ. Tut. Pr., 1945.
84. Tolstoy (Lud.), "Notes for The Third Part of The Novel PeterI", [Voks Bulletin, Moscow, 1945. No. 3-4.]
85. Turner (E.O.), "The Musical Quarterly", July 1944, vol. XXX, No. 3, New York.
86. Winspear (A. D), "The Genesis of Plato's Thought", The Dryden Pr., New York, 1940.

المراجع العربية

٨٧ — الأندلسى (ابن عبد ربه ، الإمام الفاضل شهاب الدين أحمد) ، « العقد الفريد » .
٨٨ — أبركرمبى (لاسل) ، « قواعد النقد الأدبى » تعريب الدكتور محمد عوض محمد ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٦ .
٨٩ — ابن خلدون ، « مقدمة ابن خلدون » ، القاهرة ، طبع عبد الرحمن محمد .
٩٠ — ابن قتيبة ، « الشعر والشعراء » ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، ١٩٣٢ .
٩١ — أبو هلال العسكرى ، « كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر » ، الآستانة ، الطبعة الأولى ، ١٣١٩ هـ .
٩٢ — البستانى ، « دائرة معارف بطرس البستانى » ، مادة شعر .
٩٣ — بلدى (الدكتور نجيب) ، الكاتب المصرى ، عدد أبريل وعدد يولية ١٩٤٦ .
٩٤ — الحكيم (توفيق) ، « زهرة العمر » ، مكتبة الآداب ، ١٩٤٤ .

٩٥ ــ خلف الله (الأستاذ محمد) ، « من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده » ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، سنة ١٩٤٨ .
٩٦ ــ الخولى (الأستاذ أمين) ، « فن القول » ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٤٧ .
٩٧ ــ دى زوت (بيرل) ، « شعراء الانكليز المعاصرون » ، مجلة الأدب والفن ، الجزء الثانى ، السنة الثالثة .
٩٨ ــ رمزى (الدكتور إسحق) ، « علم النفس الفردى » ، القاهرة ، منشورات جماعة علم النفس التكاملى ، ١٩٤٦ .
٩٩ ــ ستوبارت ، « المجد الذى كان للإغريق » ترجمة مصطفى سويف ، (تحت الطبع) .
١٠٠ ــ سويف (مصطفى) ، « التحليل النفسى والفنان » ، مجلة علم النفس ، مجلد ٢ عدد ٢ .
١٠١ ــ سويف (مصطفى) ، « الأسس الدينامية للسلوك الإجرامى » ، مجلة علم النفس مجلد ٤ عدد ٣ .
١٠٢ ــ سويف (مصطفى) ، « معنى التكامل الاجتماعى عند برجسون » ، مجلة علم النفس مجلد ٥ عدد ٢ .
١٠٣ ــ ضيف (الدكتور شوقى) ، « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ١٩٤٧ .
١٠٤ ــ طه حسين ، « حافظ وشوقى » ، القاهرة ، ١٩٣٣ .
١٠٥ ــ « « ، « فى الأدب الجاهلى » ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٧ .
١٠٦ ــ عوض (الأستاذ لويس) ، « بروميثيوس طليقاً » ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٤٧ .
١٠٧ ــ فلوجل ، « علم النفس فى مائة عام » ، تعريب الدكتور يوسف مراد ومصطفى سويف ، (تحت الطبع) .
١٠٨ ــ لالاند (أندريه) ، « محاضرات فى الفلسفة » ، تعريب أحمد حسن الزيات ويوسف كرم ، القاهرة ، كلية الآداب ، ١٩٢٩ .
١٠٩ ــ مراد (الدكتور يوسف) ، « مبادىء علم النفس العام » ، القاهرة منشورات جماعة علم النفس التكاملى ، ١٩٤٨ .

١١٠ – مراد (الدكتور يوسف) ، « شفاء النفس » ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٤٣ .

١١١ – مراد (الدكتور يوسف)، « المنهج التكاملى وتصنيف الوقائع النفسية »، مجلة علم النفس ، مجلد ١ عدد ٣ .

١١٢ – مراد (الدكتور يوسف) ، « نمو الطفل العقلى وتكوين شخصيته » ، مجلة علم النفس ، مجلد ٢ عدد ١ .

١١٣ – مراد (الدكتور يوسف) ، الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى » ، مجلة علم النفس ، مجلد ٢ عدد ٣ .

١١٤ – نعيمة (ميخائيل) ، « همس الجفون » .

ملتزم الطبع والنشر
دار المعارف بمصر

poetic framework as a process of narrowing a wide innate possibility, i.e. a specific delicacy of the relation between sensorium and motorium, for the sake of developing one side of it only.

Someone may say that poetic genius is not only a matter of expressive activity. It is a matter of specific expressive activity, i.e. rythmical. Yet we do not see any specific problem concerning rythm. Almost all our complicated actions are rythmical, having a beginning and an end, and devided into parts, which are in their turn inner wholes. We may consider the acts of drinking, eating or talking, all of them are large wholes including inner wholes. The more apparent rythmical character of poetic creation may be no more than an intensification of an ordinary character of all acts, since the act of poetic creation itself may be considered in a sense as an intensification of an ordinary act done every moment and by everyone; viz. the act of regaining a lost "we" by means of linguistic expression.

Can we define the content of this aptitude ? Yes, to a certain extent. It seems that it lies in a specific relation between reality and phantasy. It is one of the distinguishing characteristics of the genius that he transcends arid reality. He sees its possibilities, he sees what can be made of it. In other words, reality for the genius is much richer and more elastic than it is for an ordinary person. The metaphor is a clear manifestation of poetic genius in this sense. This does not mean that the genius differs from the others merely on a cognitive level, but rather that he differs in a deeper sense. Most probably this specific relation between reality and phantasy is correlated with a relatively insistent tendency to change one's situation according to the new perspective, our perceptual field being only a process in our total behavioral field.

But is there any innate basis for poetic genius? Poetic genius designates a specific activity; a rythmic activity in a certain region of the motorium, i.e. the region of linguistic expression. To solve the problem one has to put it in this way : What is the main function of the motorium ? Obviously it is a way of communication between the organism and the environment. This is also the function of the sensorium. They can only be roughly differentiated, one as a means of responding, the other as a means of receiving. On the whole they are intrinsically related to each other, being both of them a means of realizing a certain equilibrium in the total behavioral field. The intrinsic relation between the two systems is clear in children and primitives. Since development includes differentiation this relation becomes less apparent in adults and civilized people, becoming more and more of an indirect type.

However it seems that in this relation one can find the innate basis of language.(1) Here one has to add K. Koffka's observation that sensory regions are different from each other from birth, different in the delicacy and variety of response.(2) It may be illuminating to suppose, in the case of the poet, an increase of sensitivity in the region of language.

Yet such a hypothesis must be elaborated with the aid of our historical knowlege of poetry and its evolution. It is a historical fact that poetic creation was in earlier times only a part of a wider range of artistic creation, that included also dancing and singing. Perhaps it is by way of differentiation that we have now three separated arts; poetry, dancing and music, tending to be once more synthesised in the opera.

At any rate it seems plausible to explain the process of acquiring the

---

(1) "La Psychologie de la Forme", P. Guillaume, 1937, Paris, Flamm., P. 197.

(2) "The Growth of the Mind", K. Koffka; K.P., 1929, P. 132.

spoken of the "need for a we" as the dynamic basis of genius, providing a necessary background for the activity of the poetic framework, without mentioning any hereditary basis behind any of the two.

However, the author cannot agree completely with the environmentalists, at least in the ordinary meaning of environmentalism, which refers to the environment of the organism after birth. Complete environmentalism annihilates the process of differentiation, since differentiation brings with it a certain degree of solidity in some regions of the field. Yet general studies of evolution and of human development, either in its social or psychological aspects, necessarily denotes differentiation. Do we then accept the proposition of "human nature versus environment" ? Nor can we accept such a proposition, for many reasons. How can we define human nature ? Almost all attempts to define the content of human nature have failed. Recent anthropological and comparative cultural studies have shown a very wide range of unexpected human plasticity. So much so that nearly all the beliefs, conceptions and tendencies thought before to be instinctive, have been proved to be conditioned by certain kinds of social organizations. Recent studies in the basic concepts of social psychology show that even the very simple basic concept of conditioned response depends on a certain social situation. Thus G. Murphy and others in their "Experimental Social Psychology" say : "In the traditional view of the conditioned response, a specific stimulus acquires the power to control a response to which it was originally irrelevant. But it has become very clear that whether the specific stimulus acquires such a power or not depends upon the whole situation within the organism and the whole stimulus field in which this element must function."[1]

It seems that the soundest methodological point to begin with is K. Lewin's formula, behavior is the resultant of the organism in its environment. Every instance of behavior has to be conceived as a function of the total field. Limiting ourselves to our domain of research we can speak of an innate aptitude for developing a chasm or split that differentiates the "I" from the "Group". Whether this aptitude will be developed into genius or not depends upon the whole situation in its organizational and historical aspects. Most probably the same aptitude may develop in some deviations. The ultimate result depends on the total situation.

(1) "Experimental Social Psychology", by G. Murphy & others; Harper & rB. New York 1937, p. 161.

4. *The scene before the poet* : Let us stare a little at the jump. The poet has a curious scene before him then. Things and beings have been changed. They no more retain their functional characters, because the ego is deeply shaken. The characters acquired instead are determined according to the dynamics of the situation. In a situation with the ego as a centre, things acquire physiognomic characters. The poet does not intend to change the characters of things, on the contrary they are changed for him. It is on this principle that we can understand A. Rodin's words, "I do not change nature ... it is my emotion that changes it."[1] According to this principle also we can point out clearly the Platonic fallacy in the phrase, "art is imitation", and solve the traditional problem concerning the difference between the artist and the camera. The artist imitates what *he finds* not what *is* there. According to this view art is not imitation, art is a kind of interpretation.

We should add here that the change which the characters of things undergo is conditioned by the poet's framework. This change is not quite free. In fact the jump as a whole bears the print of the framework, in some of its images and meanings. It is also rythmical according to a known meter.

5. *The end* : We have shown before how the poet arrives at the end of the poem. H. Delacroix maintains that the act of poetic creation has no end, but that the poet imposes an end in order to get out to the world.[2] Such a statement is contrary to numerous hints in the answers collected. One of the poets said, "It is the poem that ends and leaves me". Another said, "The poem ends in the same way as sexual act... Sometimes I write ten lines, then everything is finished ... Sometimes I go on writing a long poem". These answers show clearly that it is not the poet's ego that determines the end. It is the tension, as a dynamic system, that determines the end of the act, pushes the Poet's ego towards it, sometimes quite easily, sometimes with difficulty, surmounting great obstacles.

Conclusion

Has poetic genius any inherited basis, or is it all acquired ? The general trend of the thesis may suggest that it is acquired. We have

(1) "L'Art; Entretiens Réunis Par P. Gsell", B. Grasset; Paris, 1919.

(2) "L'Art et les Sentiments Esthétiques", H. Delacroix ("Nouveau Traité de Psychologie" par G. Dumas, vol. VI).

3. *The movement of creation* : Now suppose the poet gets the fertile experience, how does he go on to create ? The fertility of an experience consists, as mentioned before, in its capacity to revive the traces of an old one, and the direct result is a confusion in the behavioral field, disturbing the ego's equilibrium, therefore pushing the ego towards regaining equilibrium by an attempt to reorganize the field. This is the dynamical significance of the poet's locomotion in every poem. Some poets create through writing while others proceed through singing. The acts of writing and singing, have the same dynamical significance. There may be other ways leading to the same end. Alexi Tolstoy once said that he always refused to talk of his future projects lest he should lose the motive to create[1] having thus reorganized his field.

How does the poet accomplish his movement ? It is by jumps interconnected with moments of striving. The jump is a moment of reception or else revelation. Numerous lines are revealed to the poet suddenly; he tries to register them as quickly as possible, sometimes putting down the last before the first, lest he should forget it if he insisted on writing the lines in order, sometimes putting down a word or two in the margin so that he may remember a certain line when he finishes writing down the more insisting lines. It is from such moments that S. Sitwell complained when he said that the pen proved sometimes so slow that he could not follow the shower of inspiration.

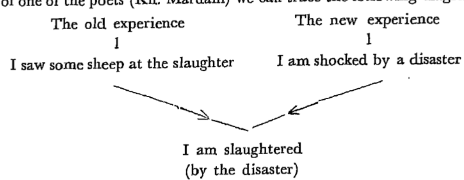
When the poet has finished writing down the jump, he is still motivated, but cannot resume his easy movement. The gates of inspiration are shut. He tries to force his way through them. He returns to the lines he has written down, and reads them over and over again. Suddenly a new jump rises upon him. What has happened ?

As the poet stops at one jump and loses himself in it insisting on writing it down at once, he loses sight of the greater whole to a certain extent. Moreover, that greater whole, i.e. the tension at the roots of the potential poem, must have changed, being thus articulated in a new region. When the poet goes back to reread an accomplished jump he is only craving to reexplore the direction of the greater whole. Hence he may go on rereading it a dozen times or more without much use. He tries to reread all the accomplished jumps. Suddenly he gets them in the larger whole; he gets their significance. At this moment he proceeds to a new jump.

(1) "Notes for the Third Part of the Novel Peter I", by Luduvica Tolstoy; (Voks Bulletin, 1945; No. 3-4; Moscow).

The fertile experience is an experience in which the poet's ego indulges and which hits upon a tension residing from a similar past experience. I.A. Richards who holds that it is an essential characteristic of the poet to know how to make use of his past experiences, tried to find out the neurological condition of this function, assigning it to be the "vigilance", termed by H. Head, which marks a high degree of permeability in the nervous system. However it is a matter of conjecture to be proved or refuted.

2. *The meeting of the two experiences* : What happens exactly when the present and the past experiences meet ? According to the answers of one of the poets (Kh. Mardam) we can trace the following diagram :



The same principle proves effective in every other case. The past and the present gather around the poet's ego. His ego is the centre of his world. This is the core of his subjective attitude, to be distinguished from the objective attitude of the scientist. The poet looks at the world through his ego, i.e. he sees it in its relations with the ego as a whole. The scientist strives only to look at the world in its inter-relations. Therefore the poet gets at the physiognomic characters[1] of things, whereas the scientist gets at their functional characters.[2] It is this attitude of the poet that makes him resemble a child. The resemblance between them lies in this process of "warming up"to use Moreno's term, and the difference lies in the content of the two egos. The poet's ego is much richer[3] than that of the child. It is for this reason that their behavior reveals similarity and dissimilarity in the same time; similarity in their attitudes, dissimilarity in the resultant of their interaction with their environments, revealing in the poet's case the characteristics of a certain poetic framework which is not present in the child's case.

(1) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka, London, K.P., 1935; p. 359.

(2) ibid. p. 392.

(3) More differentiated.

from one line to another inside the whole, or a rough movement proceeding by *jumps*, i.e. through inner wholes, themselves regions with articulated boundaries, Patrick mentioned nothing concerning this aspect of the problem. Most probably if Patrick had consulted the rough copies, she would have come to the same results as ours.

The Dynamics of Poetic Creation

It is our concern now to draw the essential lines of an ordered scheme of the dynamics of the process, as it goes on, from the beginning to the end. In the former paragraphs we only introduced scattered hints according to the progress of our research not to that of the process itself.

All the moments of the process mentioned in the following lines are derived from the various documents collected from poets, viz. from their answers to the questionnaire, the interviews and the drafts.

1. *The fertile experience* : It is a fact known by almost all the critics and the students of literature that not any life experience can inspire any poet. E.A. Poe said that the death of a beautiful lady was a source of inspiration for him, whereas Shelley maintained that it was the French Revolution that inspired him, and J. Keats held that it was his reading "King Lear". Hence to try to determine the fertile experience phenotypically is condemned to failure.

Therefore writers try to determine it genotypically. The most famous genotype on which they usually insist is the "intensity" of the experience. The term is ambiguous enough to be left aside. Moreover it does not seem quite compatible with facts revealed by the documents. Most of the answers collected point to the fact that the fertile experience is that which finds traces of a similar past experience, similar in its dynamic significance to the poet's ego. Here we make use of the results achieved by Zeigarnik in her experimental research concerning "The Retention of Completed and Uncompleted Tasks." In this research we can see to what extent life experiences differ in their dynamic significance to the individual. They do not only differ according to their nature but also according to the individuals attitude while receiving them. The essential characteristic of a life experience which concerns us is its psychological existence in the individuals behavioral field, that existence revealed by the persistence of the tension provoked by it. New tensions provoked by new life experiences revive similar old persistent tensions.

sential characteristic is its inner consistency. A third observation proving also the existence of the *jump* is the way the poet writes down his lines, sometimes manifesting quite obviously his feeling of the *jump*. He does not write down lines qua lines, but lines qua parts of that inner whole. So much so that he sometimes writes the first line and the last of a *jump*, leaving between the two a space for some two or three lines which he feels but cannot get. Thus the lines rise upon his mind through their membership in the *jump*.

It is for this reason that the author considers the jump as the dynamic unit of the poem. Moreover he considers it of great value to literary criticism to test how fruitful this view is, in contrast to the traditional view that the line is the basic unit of the poem. It cannot be denied that one of the chief technical obstacles to the progress of modern Arabic poetry is its limitation to that tradition of the line being the basic unit. Almost all the classical Arabic critics agreed in stating that that unit ought to have sharp boundaries. They meant by this statement that its content must be complete by itself, i.e. the meaning of any one line ought to stand by itself, and that its form ought to be rounded, i.e. rhyming to the same letter throughout the whole poem. Such a conception is definitely one of the fatal fetters of Arabic modern poetry, from which it has to be liberated if it is to suit the modern poet's highly complicated life-experiences.

At any rate it is a superficial view to hold that the poem structure consists of mere lines. It coincides with similar views in other domains which hold that structures are made up of elements. It is rather that wholes develop into parts, which are themselves inner wholes. This is equally true in physics(1), biology(2), sociology, psychology and artistic creation.

Here we should mention the experimental research done by C. Patrick on "The Relation of Whole and Part in Creative Thought."(3) Though genuine in her experimentation and results, yet she did not see through the inner structure of the poem. She has proved experimentally that the poet's locomotion proceeded from an ambiguous whole towards its parts, the lines. But was it a smooth movement going on

(1) "Physical Gestalten", by W. Kohler, ("A Source Book of Gestalt Psychology", by W. Ellis).

(2) "Some Gestalt Problems", by W. Kohler, ("A Source Book of Gestalt Psychology", by W. Ellis).

"Biological Principles", by J.H. Woodger, 1929; H. Brace & Co., New York.

(3) "The American J. of Psychology", vol. LIV, No. I, Jan. 1941.

heightened. The end of tension determines its end. One of the poets says, "I do not decide it, I only reach it." Another says, "Awakeness from the poetic mood means the end," and a third say., "Once I start I know how it will end."

Analysis of the drafts : The author has had the occasion to analyse the drafts of three poems. Perhaps they are the most promising documents concerning the process. They designate the way of the poet's locomotion, its fluctuations, its hesitation, its proceeding and retreating, points of light and points of darkness, points of resistance and effort and points of easiness and fluency. As they are spontaneous they do not offer the same difficulties as the answers to a questionnaire. In fact they are the moments of creation registered directly and honestly to a great extent.

The author had interviews with two poets concerning some of these drafts written a few nights before. These interriews pioved to be of much help in analysing these documents.

One of the illuminating hints which the author got from these interviews concerned the significance of the "refrain". It is a moment of reestablishing a lost equilibrium. The poet reaches it after an inspiration, and passes through it to another inspiration. It marks the fading away of the first, and the striving for the second. E.O. Turner has approached this meaning in his treatise on the significance of the refrain in musical composition.[1]

However the most prominent fact discovered through analysing of the drafts is the way the poet proceeds in his creation. He does not proceed line by line, he proceeds by "*jumps*". The lines come through the *jumps*. The *jumps* are inner wholes which constitute the poem. They themselves include lines which are closely connected with each other. They are more strongly connected with each other than with any single line in another jump. Going through two successive drafts of one poem, the author observed clearly that the poet rearranging his poem, did not rearrange its lines but its *jumps*. There is another observation that proves the same fact; the poet spares a small space every now and then, or puts a small line, always marking the limits of an inner whole. This whole or *jump* does not necessarily contain a definite number of lines. It may contain four lines, seven or ten. That does not matter, because it is not consciously calculated. It is determined by the dynamics of the creative locomotion. Its es-

(1) "The Musical Quarterly", July 1944, vol. XXX No. 3, Yew York.

please mention it. In case you prefer to keep your answers secret please say so."

N.B.: 1. The questionnaire was sent to some poets by post and they answered in the same way.

2. In one case only we tried to use it as the plan of an interview of three sittings.

Analysis of the answers : 1. All answers point to the important fact that the poet's ego does not completely control the creative process. Poets talk about a kind of mysterious force that dictates their lines; they feel that thoughts or phantasies seem to have an independent capacity to attract one another, a capacity that is not controlled by the ego; so much so that one of the poets says that he does not choose arbitrarily the meter of the lines, it is the poem that chooses its own meter.

While writing, the poet's ego is not the leading force in his behavioral field.

2. The poet strives to keep the "field of creation" articulated. One of his means to this end is to "keep away from contact with people" while he is writing. He can do so even when he is among them. But it seems that it costs him in this case a great effort. Therefore he often prefers a quiet place, so as to keep to the creational field alone, i.e to raise the degree of reality of this field to the point which makes it the only field for the poet's locomotion.

3. All answers mention the important fact that there is a certain connection between the poet's experiences in his everyday life and their poetic creation. But poets know nothing about the nature of this relation or the factors which determine it, e.g. they cannot decide before, which event of their everyday life will float on the surface while they are writing and flow into the nascent poem. This ambiguous relation looks like the relation between our everyday life and the manifest content of dreams. One cannot predict before, which of our conscious experiences will appear the coming dream, although we are sure that some will.

4. Through all the poets' answers concerning how they come to the end of the poem, we can detect one of the most important aspects of the process, viz. its dynamic unity. One can say that the creative process is one of the most illuminating examples of that type of activity called by B. Zeigarnik final activity.[1] Once it is begun a tension is

(1) "Recent Experiments in Psychology" by L. Crafts, Th. Schneirla, E. Robinson, R. Gilbert ; 1st ed. 14th impr. London, 1938.

and intuition are all names for certain psychological processes. We know little or nothing about their intrinsic dynamics. It would have been much safer to treat them rather as psychological phenomena than as contructive principles explaining the creative process.

Our experimental approach : In order to explore the process of poetic creation we have worked on two sorts of psychological documents, some controlled and the others spontaneous. The former were the answers of some six contemporary Arabic poets to a questionnaire planned by the author, and the latter were the drafts of three poems by two contemporary Egyptian poets.

The Questionnaire : Our purpose here was to follow the working of the muse step by step, and we planned the questionnaire accordingly. The questionnaire goes as follows :

"We rely upon your generosity to take the trouble of answering the following questions as accuratley as possible. As our aim is a pure scientific research we hope that your answers may not be influenced by certain prejudices that cling to the subject.

1. If you can remember anything about your last poem, please try to follow up its history in your mind. Was it complete in your mind before the moment of expression ? Or did it come out only at that moment ? If it had lived long in your mind was it accomplished once for all, or was it always changing, some part developing and others dying out ?

2. If it was always changing, were you the author of this change ? Or did you feel that it took place independent of your will as if you were a mere onlooker ?

3. Have you any definite habits that you feel are indispensable while writing?(a certain atmosphere, a certain room, a certain pen... etc.)

4. Do you *feel* that there is any relation between your everyday life and those images and events which appear through your poem ? Do you feel that you know where and how you get them ?

5. While writing, do you anticipate the end of the poem ? If you do, do you see it clearly or vaguely ? And does the poem really end where you expected ? If not, then what is it that decides that here ends the poem ?

'We hope that answers may be followed by examples whenever possible. Long answers are welcome, but please try to keep to the point. We also hope that you may avoid generalizations in answering the questionnaire, limit yourselves to your own poetic experiences. If you think that the questionnaire should have included any other question,

process through which great works of art are formed from the collective unconsicious of the artist. But how does this process take place ? Jung answers that it depends on another process which he names intuition. Jung here refers to that process through which the ego gets a glimpse while awake of his collective unconscious. It is the sign of genius; everybody can have a glimpse of his collective unconscious in dreams; especially in times of critical social disturbance. But the genius is the only one who can get that glimpse while awake, and that is because of his capacity for intuition. It seems that intuition depends upon a certain relation between conscious and unconscious substrata, which functions through symbols. Symbols are conscious forms with vague unconscious content. With regard to their unconscious aspect they are derived from among relics of past social experience (those relics called archetypes) delivered down the ages through psychological inheritance. With regard to their conscious aspect they stand as pegs for social valuation. Jung further maintains that during acute social disturbance, which mean the falldown of contemporary conscious social values (consequently symbols) we lose our usual psychological balance. As the unconscious has a compensatory function because of the polarisation of the conscious it comes forward to provide us with new* archetypes, better adjusted to the new situation. They are extracted and projected as new symbols. It is only the genius who performs this task, being the only one who can have a clear glimpse of the collective unconscious, through his distinguished capacity for intuition.

One of the distinguishing characteristics of Jungian psychology is that it does not underestimate the present social situation. Nevertheless it is not a real advantage. Through Jungian psychology we can see that the present social situation does not interact deeply with the psychological content; it does not mould it, it only stimulates its innate mechanisms to work upon inherited material. Thus Jung underestimates the significance of human development. With regard to this point there is a great resemblance between his theoretical situation and that of V. Pareto. Moreover he does not explain how the mechanisms work. He tries to answer the question "why" by asserting the value of the social situation. But the "how", he does not explain it in a convincing way. His explanation is a verbal explanation to a great extent. It does not differ from that of Freud. Sublimation, projection

(1) New because we did not know them before, but old because they were burried within our collective unconscious.

here what R.G. Collingwood says in his "Principles of Art",[1] that the audience has to know how to appreciate a work of art. The imaginary experience, achieved by the audience as he appreciates the work has to resemble that of the artist in its psychological significance. To arrange for this condition there must be a resemblance between the two mental fields, that of the artist and that of the audience, viz. there must be a certain resemblance between their two artistic frameworks.

Nevertheless, the function of the poetic framework as a specific factor in the poetic genius cannot be rightly grasped unless we represent it as a system in a personality that always experiences the need for a we. Thus the need for a we stands for a background or an environment which is necessary for the poetic framework to fulfil its function as an organizer of the specific movement of the poet.

The Process of Poetic Creation

How is this movement accomplished, that is the main point in our thesis. But before introducing our contribution, we have to begin by briefly criticising the two famous contributions to this field, one by Freudian psychoanalysts and the other by C.G. Jung.

According to psychoanalysts, sublimation is the basic mechanism in the creative process. But how is it performed ? How does it go on ? We can find no clear answer. S. Freud holds in his "Three Contributions to the Theory of Sex" and "Leonardo Da Vinci" that our individual sexual aims are altered through this mechanism into valuable social aims. But how does this alteration itself take place ? We do not know. He maintains that repressed libidinal urges can be discharged, through sublimation, into the urge for curiosity, which is closely connected with the sexual urge. But it is not always that sublimation rescues our inner balance. Sometimes repression touches on that urge of curiosity also. What is the determining factor for sublimation to interfere ? Freud assumes that it is probably an inherited organic factor. Thus the main problem is left without solution. Neither do we know how sublimation as a process goes on, nor why at all it should take place at a given moment.

Nor does Jungian projection solve the problem. Jungian projection resembles in some sense Freudian sublimation. It is the psychological

(1) "Principles of Art", by R.G. Collingwood, Oxford, Clarendon pr., 1938; p. 149.

and writing many notes in the margin. It is obvious that the process of assimilating literary or poetic works has a certain direction if performed by a poet, hence its distinguished psychological significance. That accords with K. Lewin's important hint that the effects of experiences do not accumulate according to the intensity or duration of recollections but according to their relation to the whole process.

Probably it is this difference in attitude towards acquiring the poetic culture which makes for the poet's endowment with his specific framework. Moreover we have to consider the exercise undertaken by the poet in his early stumbling attempts at poetic expression. Undoubtedly these attempts allow for articulating the framework, hence its increasing mastery over the movement towards the we. It is said that Shakespeare passed some of his early years practising blank-verse. S. Sitwell, the modern English poet, says that he has built up his genius, thanks to hard exercise. Poetry is not only inspiration, but also technique.

The advantages of the framework hypothesis : The most serious, though superficial disadvantage of this hypothesis is that it threatens the originality of the poet. The problem of originality has always been a topic for dispute among critics. To exaggerate the importance of tradition is to abolish originality; to choose originality instead of tradition does not solve the problem; on the contrary, it makes us unable to grasp literary history. We may lose sight of the relation between Shakespeare and Ch. Marlow, between Keats and Shakespeare, between J. Joyce and Virginia Wolf ... etc.

Now are we to choose originality or tradition ? In fact the problem cannot be solved in this mechanical way. We have to adopt another way of approach. We have to distinguish between tradition as a geographical fact and tradition a behavioral fact, to borrow Koffka's terminology. Those who passionately stand for originality consider tradition as a geographical fact, i.e. independent from the poet who tries to grasp it. But we mean tradition as a behavioral fact. The psychological concept "framework" denotes tradition organized in a certain individual pattern, according to the history of the individual and his special aptitudes. Thus it leaves room for originality and in the same time allows for historical consistency.

However, this concept enables us to solve three main problems : the problem of literary schools, the problem of consistency in the works of one artist, and the problem of the relation between the artist and the audience. With regard to the last problem it is important to mention

the spirit of Shakespeare guides him and controlls his inspiration. Many Shakespearian expressions scattered all over his letters are another proof of his deep familiarity with the great poet. M.R. Ridley in his "Keats' Craftsmanship" says that Keats had two copies of Shakespeare's works, both of which were full of lines and marginal notes.

Byron's letters also reveal his great zeal for literary works. On November 11th 1817 he wrote to Hobhouse asking insistently for a certain collection of books, holding that he did not care for expenses; that he ought to get the books at any price especially "Tales of My Landlord". In another letter he maintained that he was ready to pay all that he possessed for the sole purpose of purchasing the Latin commentary written by B. Emola upon Dante.

T. el-Hakim in his "Age of Blossom", a literary autobiography stressed his interest in literary works. It is interesting to note that he was fond of reading novels and plays. He mentions Molière with great zeal. T. el-Hakim has been known as a great play writer in modern Egypt. Ramy and el-Sharkawy also stressed their fondness for poetry.

It is not without significance that almost all great critics insist on the importance of poetic education. In order not to omit literature familiar to Arabic readers, the author examined the writings of some famous Arab critics, to name Al-Khouarazmi, Abou-el-Hassan el-Gourgani, Ibn-el-Athier and Ibn-Khaldoun. They all insist on the importance of literary culture in the career of a poet.

Now is it only much reading of poetry that endows the poet with a poetic framework necessary for poetic creation ? To state the problem in this way seems misleading. In fact the process of reading is not the same for all individuals. T.-el-Hakim has made a very significant hint concerning this point. In one of his letters to his imaginary friend André, he mentions that he once took two or three days in reading one play only, whereas his girl friend used to finish reading the play in two hours time. Then he added with much reason, "There is a great difference between my reading and hers; she reads for the story itself, but I do not care for any writer's tale, it is only his art, his technique and his way of building up the characters, weaving the atmosphere and leading to the effect that interests me. Sometimes I read the same chapter again and again, sometimes the same page ... Many times have I read Molière for the only purpose that I want to study his way of introducing the characters and outlining their characteristics."

We have noticed before Ridley's observation that Keats read Shakespeare's works over and over again while underlining some expressions

psychology or sociology. Such new branches of science are generally underestimated among them. Somehow or other they do not fit into their concept of "science", probably because they consider science as the "art of measuring phenomena". To express such facts in a genotypical language, we say that those students have got a framework with certain characteristics which exclude the relatively new sceinces from being organized within it.

The framework is a necessary hypothesis to compensate for the lack of organization in our acts as perceived by reflexologists. Habits are the most prominent aspect of the framework. But they are not to be confused with it. Whereas the former can only explain the rigidity of acts, performing again and again the same act in similar particular situation (e.g. going home by the same road) the latter can explain all aspects of our actions, rigidity as well as plasticity. We perceive new things which we have never seen before, yet we recognize them as books, newspapers or chairs. Thus our behavioral world is an organized world. It allows new thing to appear as related somehow or other to things already known to us, as being of the same class or performing the same function.

The framework as the temporal field of action has a great importance as a working hypothesis for explaining personality as a dynamic unity. Personality is not a static entity, yet it is not a mere collection of life-experiences. To conceive it in its full meaning one has to penetrate to the unity of its performances. One has to conceive it as a system of action. Here the framework hypothesis comes forward as an essential hypothesis for such a conception.

The "Poetic framework" as a specific factor in poetic genius : Now we may go back to our original problem, the problem of poetic creation. Our scheme for solving this problem goes thus : We state that the behavioral field of the poet is organized in a certain way which allows his movement, to establish a "we", to be organized by a poetic framework largely achieved through a specific process of artistic education.

Experimental verification : Spontaneous and controlled documents were not lacking here. We have collected numerous instances from letters written by Keats, Byron and T. el-Hakim. Other instances were collected from interviews between the author and two contemporary poets, A. Ramy and A. el-Sharkawy.

According to these documents, the poet is usually interested in assimilating a great deal of poetry. Keats stresses every now and then his adoration for Shakespeare. In some of his letters he confesses that

K. Koffka's hypothesis of the framework as a basic psychological necessity for the equilibrium of the ego while performing any action. It is not always a spatial framework, it may be temporal as well. Koffka mentions for instance the "class concept".[1] We do not perceive the outer world as a chaos, we perceive it as full of certain things that are classified. Thus we perceive books, houses, motor-cars, works of art and so on. The individual does not classify them intentionally, but finds them classified. Obviously the content of such classification has acquired its meaning through social life. But the process itself depends upon an innate psychological basis in the individual. One can say that the class concept is a psychological reality. It is the temporal aspect of the framework that organizes perception.

However the act of perceiving is not the only act which needs a dynamic basis for its organizing. In fact all our actions need such a basis, for the only reason that our actions have always a significance ; they are not mere aggregations of reflexes, but organized unities. The framework hypothesis seems a working hypothesis in explaining almost all our actions, e.g. walking, talking, perceiving, thinking ... etc. One cannot explain easily the apparent fluidity with which one speaks one's mother tongue, as compared to the difficulty with which one speaks a recently learnt foreign language, unless one gets through to the idea of an established framework which facilitates the act of speaking the mother tongue. Neither can we explain the act of understanding unless we hold to the framework hypothesis. Understanding is organizing the data of experience through our various frameworks. The act of appreciating works of art is also an act of organizing the data of our artistic experience through our artistic framework. Thus originators in art cannot find their way easily among great artists. They are faced by the solidity of the framework. Critics almost always begin by neglecting them, or fighting against their "heresy", i.e. their revolt against the cannons of the artistic framework whose banner is carried by those critics. A critic may say that the artist has revolted against the precepts of good taste, meaning that the artist did not submit to the content of the artistic framework acquired by that critic. Thus Egyptian painters who represent the movement of modern painting in Egypt are not yet highly appreciated by Egyptian intellectuals. Another example which manifests the psychological existence of the framework is the attitude of students of medicine or physics towards

(1) "Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka, p. 389.

nature which tended to exclude all that was common and ordinary". More documents spontaneous and controlled reveal indirectly the same split in the "we" feeling of the artist. This time they have been collected from Byron[1], Shelley[2], J. Keats,[3] A. Ramy[4] and M. el-Asmar.[5] They reveal a tendency towards the "we". The poet is trying to satisfy a persistent need for "we"; a "we" which suits his aptitudes, his hopes and his ideals.

Two facts can also be stated here, because they have the same significance, i.e. manifest a need for "we".

I. The author has observed that some of his literary friends show a persistent need to read their new works to their friends and ask for their opinion; thus they do not reveal a mere tendency towards self-exhibition but in fact a genuine movement towards establishing a "we". They want their friends to get their experiences.

II. The second fact is a historical fact; the widely spread phenomenon in Europe in the Nintcenth century, known as the literary salons. It is the author's opinion that a literary salon was a manifestation of the need for "we". It consisted of people who shared a certain culture that enabled them to appreciate each other's works. Obviously it was due to a historical necessity that the "we" of the artists should be secluded from the public. Under different social conditions, wider circles may constitute the core of the we.

Our final result is that the audience has a certain dynamic significance in the creative process.

The Poet

The way of the genius : To say that the creative process is in fact a movement towards the establishment of a "we", is not enough. Every genius has his own way, being scientific, political or poetic. What is it that distinguishes the movement of the poet as a poet ? How is his behavioral field organized so as to end in that specific creation called poetry ?

The "Framework" as an organizing basis : To answer such a question we have to look into the psychology of action. We can make use of

(1) Letter to Kinnard, 24 Feb. 1817.
(2) Letters to Byron, 24 Sept. 1817 and 14 Sept. 1821.
(3) Letters to Hunt, 10 May 1817 and 11 May 1817.
(4) An interview performed by the author.
(5) A retrospect asked for by the author.

Others", sometimes "the Others for Me". H. Schulte tried to develop this hint of Wertheimer to explain a case of paranoia, distinguishing in such a case "a need for we" which is blocked.[1]

Now our hunch can be reformulated in this way : the first condition for the appearance of a genius is a split in his field between "him" and the "others". Obviously the phenotypical result of such splits in social fields is not always genius; it may result in day dreaming, neurosis, psychosis, criminality or any other kind of social maladjustment. But, what determines the result in the case of a genius? one may ask. This question will be tackled presently.

Experimental verification : Our experimental method takes in this part the form of mere observations. Various spontaneous documents have been coll_cted, including letters by P.B. Shelley[2], Byron,[3] E.A. Poe,[4] memoires by L. Tolstoy,[5] M. Gorki[6] & Tawfik el Hakim.[7]

The documents were phenotypically different. Thus after a superficial analysis the analyst would have said that the documents concerning T. el-Hakim revealed a tendency to escape, those of L. Tolstoy paranoic manifestations, whereas those of M. Gorki traits of exhibitionism. Mere classification is usually the ultimate aim of such an analysis. Our aim, being a field-dynamical explanation, such a method of analysis could not help us much. We ought not to consider the documents phenotypically. We ought to consider them from a genotypical point of view.[8]

Considered in this way, the documents at hand clearly reveal a split in the artists "we" group. The artist almost always speaks of himself compared with others; feeling lonely; feeling superior; understanding matters in a way which differs from others', and so on. Gorki said that he understood and felt things in "a way that was different" from others'. E.A. Poe maintained that "originality" was his first aim. T. el Hakim said, "There was another thing ... That was my

(1) "An Approach to a Gestalt Theory of Paranoic Phenomena", H. Schulte (A Source Book of Gestalt Psychology).

(2) "Lord Byron's Correspondance", ed. by J. Murray, 1922.

(3) ibid.

(4) "The Complete Poetical Works of E.A. Poe", ed. by Johnson, Oxford Univ. Pr. 1919.

(5) "Tolstoy", by J. Lavrin, 1946.

(6) "Maxim Gorki; Literature & Life", V.V. Mikhailovsky, 1946.

(7) "Age of Blossom", T. el-Hakim, 1944.

(8) J.F. Brown has stated clearly the difference between the languag of genotypes and the language of phenotypes, in his "Psychology and the Social Order", 1936.

the dynamics of genius, he proceeded through defining the specific cause of poetical genius, to explore the dynamics to the artistic creative process in the case of the poet. The study is based on experimental observations derived from various psychological documents; letters, a questionnaire, journals, interviews and the drafts of some poems.

The Dynamics of Genius

Postulate : Any psychological study of creation includes the statement that creation is a behavioral phenomenon, since behavior is the subject of psychology. Being a behavioral phenomenon creation is necessarily an event that occurs in a certain behavioral field.[1] The importance of such a postulate is to state that the creative process is not a spontaneous phenomenon, not a kind of miracle, but is a certain behavioral event influenced by the whole status of the behavioral field.

To try to explain genius, any kind of genius, poetical, philosophical or political, merely from within, that is to explain it by such characteristics as special sensitivity or distinguished intelligence etc., is obviously wrong from a methodological point of view.

The hunch that we make here can be formulated thus : the first condition for the appearance of a genius is the occurence of a certain relation between the person and his social environment.

In order to understand such a statement, we have to recur to the writings of C.H. Cooley, Wertheimer and K. Koffka[2] distinguishing between psychological and sociological groups. Psychological groups are real wholes of which individuals' egos are real parts without clear-cut demarcations, whereas sociological groups are to a great extent aggregations of individualities.

In a psychological group, the individual only a part of the whole, achieves a certain equilibrium. This equilibrium may be upset if any factor comes out to distinguish him as an individual with certain characteristics, ideas, attitudes or even physical characteristics which are not shared by other parts of the whole. In such a case the psychological group which is marked by a feeling of "we" turns to be a certain organization of "I and the Others"; sometimes "I versus the

(1) In the same meaning used by Gestalt Psychologists.

(2) "The Primary Group : Essence & Accident", E. Faris (the Amer. J. of Soc. vol. XXXVIII, No. I, 1932)

"A Source Book of Gestalt Psychology", E. Willis, K.P., 1938.

"Principles of Gestalt Psychology", K. Koffka, K.P., 1935.

THE PSYCHOLOGICAL BASIS OF ARTISTIC CREATION IN POETRY

Introduction — The Dynamics of Genius — The Poet — A Dynamic conception of Poetic Creation — Conclusion.

Introduction

The immediate purpose of the thesis : The immediate purpose of the thesis is to find out the psychological basis of artistic creation from an integrative dynamic point of view. It is a study of artistic behavior on an experimental basis. It is with regard to this point that the author has studied the history of experimental psychology during the last decades of the 19th century. He is convinced that the emptiness of most of the psychological researches at that time was an obvious result of the atomistic mechanical method undercurrent, which was the back-bone of all scientific research during that period.

Therefore we have to try another way of approach. Ours has to be synthetic, i.e. integrative. We think that one can remain faithful to reality and to a synthetic type of life without falling back onto vitalism or a dualistic classification of science into physical and moral, or science of nature and science of life.(1)

The Integrative Experimental Method : J.F. Brown states briefly the stages of the genuine experimental method as follows :—

1. One gets a "hunch" concerning the dynamics of the field to be explored.
2. This hunch is formulated into a working hypothesis (i.e. law).
3. The law is verified in an experiment or in decisive observations.(2)

Those are the main methodological steps followed in any expermental research. The author tried to follow this scheme in its main lines, proceeding from wholes to parts. Thus beginning by formulating

(1) "Gestalt Theory", by M. Wertheimer ("A Source Book of Gestalt Psychology", by W. Ellis, K.P., 1938)

"Principles of Gestalt Psychology", by K. Koffka, K.P., 1935, p. 3-24.

(2) "Psychology and the Social Order", by J.F. Brown; McGraw-Hill, New York, 1936. p. 32.

THE EGYPTIAN SOCIETY OF INTEGRATIONAL PSYCHOLOGY

THE PSYCHOLOGICAL BASIS OF ARTISTIC CREATION

IN POETRY

By

M. SOUEIF M.A.
University Fouad 1st, Egypt

Arabic Forward by

Dr. Y. MOURAD
Professor of Psychology
University Fouad 1st, Egypt

AL-MAAREF PRESS

THE PSYCHOLOGICAL BASIS OF ARTISTIC CREATION

IN POETRY

THE EGYPTIAN SOCIETY OF INTEGRATIONAL PSYCHOLOGY

THE PSYCHOLOGICAL BASIS OF ARTISTIC CREATION

IN POETRY

By

M. SOUEIF M.A.

University Fouad 1st, Egypt

Arabic Forward by

Dr. Y. MOURAD

Professor of Psychology
University Fouad 1st, Egypt



AL-MAAREF PRESS

